

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GABRIEL HENRIQUE RYAL DIAS

As formas da ruína:
considerações sobre a metalinguagem em Manoel de Barros

São Paulo
2023

GABRIEL HENRIQUE RYAL DIAS

As formas da ruína:

considerações sobre a metalinguagem em Manoel de Barros

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D541f Dias, Gabriel Henrique Ryal
As formas da ruína: considerações sobre a metalinguagem em Manoel de Barros / Gabriel Henrique Ryal Dias; orientador Erwin Torralbo Gimenez - São Paulo, 2023.
94 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Poesia Brasileira. 2. Manoel de Barros. 3. Metalinguagem. I. Gimenez, Erwin Torralbo, orient. II. Título.

DIAS, Gabriel Henrique Ryal. **As formas da ruína**: considerações sobre a metalinguagem em Manoel de Barros. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A José Carlos e Cátia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Erwin, por toda a paciência e compreensão empática.

A Júnio Rezende, pela atenção e dedicação constantes e por me auxiliar no processo de reinserção no trabalho acadêmico.

Novamente aos meus pais, José Carlos e Cátia, pelo apoio em todas as formas, pelo incentivo e pelo afeto tão necessário.

Com carinho, à Bárbara, cuja presença nas horas de estudo me ensinou muito sobre companheirismo. Agradeço também a sua simpatia, que tanto me ajudou a manter a motivação.

À Selene, pela ajuda no momento difícil da pandemia e por sua leitura atenta. Também ao José Paulo, companheiro presente que, além de ler e me ajudar com o texto, sempre me ensinou sobre o silêncio das palavras.

À Dejanira Fahl, que com sua inventividade inabalável cultivou em mim o gosto pela imaginação.

A Renato Ryal, por acreditar nesse trabalho e por me apoiar em tantos momentos.

À presteza e simpatia dos funcionários do DLCV.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço ao auxílio financeiro sem o qual essa dissertação seria inviável.

“A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.”¹

Manoel de Barros

¹ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 19.

RESUMO

DIAS, G. H. R. **As formas da ruína: considerações sobre a metalinguagem em Manoel de Barros**. 2023. 93f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O objetivo dessa dissertação é a análise da produção lírica de Manoel de Barros a partir da década de 1960, quando a sua escrita se volta com maior insistência para o próprio fazer poético através do recurso da metalinguagem. O estudo busca examinar neste recurso as implicações técnicas na fatura de sua obra, demonstrando um processo de concepção da linguagem como estrutura e objeto a serem reinventados no espaço da criação literária. Nesse sentido, o trabalho procura correlacionar à execução da metalinguagem tanto o problema da forma na pertinência do gênero lírico na modernidade, quanto os demais temas perseguidos pelo autor: a matéria do abandono e suas práticas, a infância, a natureza e o corpo sob a experiência da marginalidade e do declínio enquanto sentimentos de reinauguração poética.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Manoel de Barros; Metalinguagem.

ABSTRACT

DIAS, G. H. R. The shapes of ruin: considerations of metalanguage in Manoel de Barros. 2023. 93f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The purpose of this dissertation is the analysis of the lyrical production of Manoel de Barros from the 1960s onwards, when his writing turned with greater insistence to poetic construction itself through the device of metalanguage. The study aims to examine in this device the technical implications in the making of his poetry, demonstrating a process of language conception as a structure, and an object to be reinvented in the space of literary creation. For that matter, the present work seeks to correlate to the execution of the metalanguage both the problem of form in the relevance of the lyrical genre in modernity, and the other themes pursued by the author: the motif of the abandonment and its practices, childhood, nature and the body, under the experience of marginality and decline as a sentiment of poetic reinvention.

Keywords: Brazilian Poetry; Manoel de Barros; Metalanguage.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 O POETA E AS COISAS	18
2.1 AS TENSÕES DA METALINGUAGEM EM MANOEL DE BARROS A PARTIR DOS ANOS 60	18
2.2 CULTURA E ENGAJAMENTO	20
2.3 MATÉRIA DE POESIA	23
2.4 O TEMPO	28
2.5 DA NATUREZA	34
3 O POETA E OS CORPOS	43
3.1 ASCENSÃO À INFÂNCIA	43
3.2 OUTRAS VOZES, OUTROS CORPOS	46
3.3 A PINTURA DE RÔMULO QUIROGA	54
3.4 A NOITE DA OSTRAS	60
3.5 A CONCHA E A PALAVRA	62
3.6 A INICIAÇÃO SEXUAL PELA POESIA	68
3.7 A NOSTALGIA DA LAMA	75
4 CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	89
ANEXO A - Pinturas Citadas	94

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Trabalhada desde os anos 1930² e impulsionada pelas conquistas estéticas do modernismo brasileiro, a obra de Manoel de Barros chega até 2013³ revelando um amadurecimento marcadamente longo de seus recursos composicionais, dentre os quais figura a metalinguagem enquanto a mais perceptível característica de criação poética e de desarticulação das linguagens institucionalmente enrijecidas.

A partir disso, esta pesquisa a respeito de sua obra parte da intenção de promover um estudo que adentre em suas composições metalinguísticas a fim de revelar em seu interior uma estrutura consistente, desenvolvida ao longo de suas publicações, mas que a partir dos anos 1960 cristaliza-se em um projeto estético particular. Tentando sempre manter-se atento ao frequente exercício da metalinguagem como sendo o princípio estruturador de sua arte, o presente texto busca descrever como o poeta, até a sua morte em novembro de 2014, estabeleceu um sólido programa de refinamento e apuro desse recurso. Afinal, um dos aspectos que destacam a metalinguagem como um método na poesia de Manoel é o processo de adensamento da palavra poética. Isto é, o seu uso transfigurativo, que não só avigora os elementos e funções do idioma sob a (des)ordem da forma lírica na modernidade, como reposiciona alguns aspectos tradicionais relativos ao gênero, atingindo uma espécie de alento particular, no qual se intensifica a resistência que assume a poesia perante a expectativa literária e o utilitarismo da cultura, à maneira como Alfredo Bosi discute em *O ser e o tempo da poesia*:

Toda vez que por “metalinguagem” entendo o domínio antecipado e vinculante de um código, estou diante de um estágio avançado de reificação do fazer poético: é a ideologia acadêmica que, já na fase tecnicista, põe a nu o seu know-how. No entanto, posso entender por “metalinguagem” não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui a consciência trava mais uma

² BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

³ BARROS, Manoel de. *Menino do mato* (2010), *Escritos em verbal de ave* (2011), *A turma* (2013). In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto”.⁴

Por isso, não se trata apenas de mostrar a metalinguagem já dada, mas perseguir esse momento vivo em que o código em evidência é lírico, e talvez mais: o momento cujo lirismo só existe e pulsa no átimo em que a invenção é flagrada, afirmando-se no instante em que desarma a um só tempo a ilusão expectante e a retórica já deteriorada. Mais além, trata-se de analisar a metalinguagem por aquilo que ela contém de substancial para a fatura lírica, diluindo-se no processo de transfiguração e anulando qualquer ruído de hermetismo ou frivolidade tecnicista que possam ser esperados a partir desse recurso.

Em qual rumo e através de quais expedientes formais, então, consegue o autor burilar a metalinguagem a ponto de estabilizá-la? E se a medida para tal estabilização depende de efetivar as tensões da arte moderna, capaz de *aclarar as loucuras*, como se poderá confirmar o seu sucesso? Eis a necessidade de ressignificar a metalinguagem, não só porque a sua produção e o seu desenvolvimento estão presentes em toda a extensão da obra de Manoel, mas porque esse recurso alcança em sua poesia mais do que a simples constatação destas ou daquelas preferências composicionais; a metapoesia é o espaço no qual a imagem consagra o caráter demiúrgico da palavra de Manoel de Barros, é a experiência da inquietude na qual se faz necessário negatizar os sentidos ordinários da linguagem.

Assim, um dos interesses desta investigação está em contemplar a metalinguagem também por aquilo que ela tem de sensorial, evidenciando a ordem da metalinguagem-imagem, metáfora autorrefletida em que a palavra se destaca do anonimato das prerrogativas gramaticais:

A água passa por uma frase e por mim.
Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos.
A boca desarruma os vocábulo na hora de falar
E os deixa em lanhos na beira da voz.⁵

Encontrar-se com esse tipo de mutação metalinguística da imagem poética em Manoel de Barros é de enorme importância, pois há em seus poemas algo além de

⁴ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 172-173.

⁵ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 31.

incursões prescritivas propostas por tal recurso. O texto quer ser transfigurado antes de falar do fazer poético, espremendo-se e expondo seus componentes menos visados. O poeta desenvolve a língua até fazer a metapoesia funcionar organicamente. Ele busca aparar as mediações explicativas, associações racionais e abstrações de toda ordem, restando apenas o ato criativo em estado bruto, capaz de engendrar um instante de transvisualidade no qual os elementos neutros da língua se tornam poesia.

Esse processo dependerá de absorver da crítica a substância verbo-visual da imagem poética. Nomes como Antonio Candido⁶, Alfredo Bosi⁷, Júlio Cortázar⁸ e Octávio Paz⁹, ajudam a fundamentar a metáfora que se procura no poeta: criação e transmissão simultâneas, comunicação anterior à língua e autossuficiência das soluções plásticas da poesia. A pesquisa se dedica a firmar os pés sobre essa área e dela enxergar o todo das palavras que Manoel de Barros pretendeu ao formular suas imagens — o lugar onde a gasta linguagem denotativa não alcança, uma poesia cuja compressão verbal permite àquele que a percebe um deslumbramento imediato da sua mensagem.

Em Antonio Candido, a metáfora é o tropo mais importante à criação poética devido ao seu fascínio e força de transposição subjetiva de sentido. Há ali, no seu *Estudo analítico do poema*, uma larga discussão a respeito da capacidade criativa da imagem, pois, através de certas tendências primitivizantes da poesia, o crítico concebe que ela não sucede de outra própria, organizada intelectualmente, mas de uma *inopia*¹⁰, o que equivale a dizer de origem insuficiente, ou, no limite, imprópria. Logo, a poesia se exprime “por meio da figuração dos sentidos, dando substância animada aos corpos e à própria ideia, pois ignora as causas reais e imagina as causas poéticas por intermédio da efabulação e da animação. Por isso os primitivos são os maiores ‘poetas’”.¹¹

A insuficiência, no caso, pode ser entendida como a escassez expressiva da fala denotativa, sendo necessário o seu reaproveitamento material por meio da imagem. Essa é uma consciência que Manoel guarda em sua poética, isso porque, além de sua busca pela aptidão primitiva da arte e sua capacidade de recriação imagética do mundo, o poeta tenciona subverter os sentidos da estrutura lírica através dos restos inexpressivos dessa linguagem própria, dando a ela o caráter imaginativo, figurativo e metafórico. A

⁶ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*, 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁸ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

⁹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 143.

¹¹ Ibid., p. 147.

imagem, enfim, vai aonde a linguagem não alcança, de modo que a sua criação na fatura do poema se mostra imprescindível ao gênero; sob esse ângulo, Alfredo Bosi explicita um pouco mais a fundo esse caráter de transposição subjetiva da imagem:

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado; não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância¹².

Bosi coloca seus leitores defronte à contiguidade presente entre as artes plásticas e líricas pelo efeito da visualidade, o que diz no excerto pode muito bem compreender os liames estéticos de um quadro ou outro tipo de representação pictórica. Todavia, este “fazer ver” com a palavra se refere, na poesia, a um balanço entre esses dois momentos discriminados pelo crítico. Diferentemente de uma pintura, cuja qualidade do traço pode admitir uma fiel reprodução do objeto, a imagem poética sempre carregará a profunda interioridade daquele que a organizou e, ao atingir a sensibilidade do leitor/ouvinte (como o fazem a luz e a cor), a imagem se encontrará com a percepção, instigando-a a partir das ressonâncias particulares da subjetividade em questão.

Além do mais, enquanto Candido ressalta o caráter primitivista da qualidade verbo-visual da poesia, Bosi traz a infância como o espaço das primeiras concepções e apreensões da imagem. Não por acaso ela se aproxima da poesia, pois na sua forma de contato com o mundo reside um eco do que é primordial e, por isso mesmo, poético; ambos comungam da presença total que a imagem acarreta para o texto literário: o aqui e o agora da transmissão metafórica, prescindindo de paráfrases mediadoras.

Seguindo nessa linha, o imediatismo engendrado pelo recurso sensorial da palavra literária é, com Octávio Paz, devidamente apresentado no ensaio *A imagem*¹³, no qual esta é capaz de reter a sua autonomia em relação ao *sentido*, pois ele, segundo o escritor mexicano, é direção, “aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras”¹⁴. A imagem é autossuficiente, explica-se por si mesma — é realidade criada e transmitida ao mesmo tempo. Sua

¹² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 22.

¹³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

apreensão, portanto, é imediata. “A imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido”¹⁵, seu sucesso está na invenção lírica, uma vez que a precisa condensação do tempo e da experiência leva o leitor a presenciar a realidade artística com força igual a realidade humana, sem mediações. Assim, é possível compreender o esforço estético de Manoel de Barros em depurar descrições e reinventar os espaços semânticos de seus objetos poéticos: “o poema transcende a linguagem”¹⁶, isto é, a linguagem corrente, prosaica e que visa a transmissão de conteúdo cognoscível. Por isso, quando o crítico replica a experiência do *Tao*, com a fala “entrar na gaiola dos pássaros sem fazê-los cantar”, de Chuang-Tsé, recupera-se nisso uma imagem que silencia a linguagem, o que, em verdade, é efeito de todas as imagens: transcender o lugar onde os nomes se ligam às coisas, lá a palavra mostra o sentido ordinário daquilo que nomeia, atingir o “lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa”.¹⁷

Já em *Valise de cronópio*¹⁸, Julio Cortázar relaciona o efeito da metáfora com aquilo que chama de “direção analógica”, algo que desmonta o automatismo do idioma e que “constitui o elemento emotivo e de descarga da linguagem nos diversos falares...”. Esse conceito ilumina o traço humano da compreensão metafórica do mundo. A imagem, com sua amálgama semântica, une e abre os mistérios da vida à possibilidade de assimilação, a metáfora seria anterior até mesmo ao poema, ela é o veículo dos saberes e das experiências da humanidade, pois alude a uma maneira de explicar o mundo. A língua flui pelo caminho das analogias que é, em suma, força de aproximação dos “elementos que a ciência considera isolados e heterogêneos”¹⁹. A direção analógica, então, é distinta da qual é usual aprender com o passar dos anos e pelo empenho intelectual, e que, de alguma forma, é recuperada pelos poetas para ser uma ferramenta da invenção, liberta do desenvolvimento racional e heterogêneo dos sentidos.

Nesse sentido, o imediatismo da mensagem, o caráter de transposição subjetiva e multifacetada do sentido e a perspectiva primitivo-infantil da comunicação poética, aquém da linguagem intelectual, são parâmetros fundamentais à imagem e, conseqüentemente, ferramentas importantes para compreender a técnica poética de

¹⁵ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011, p. 86.

Manoel sob o recurso da metalinguagem. Isso não quer dizer, contudo, que a sua poesia não se valha de outros atributos formais e nem que esses seriam ignorados pela análise; ritmo, som, musicalidade e a espessura dos versos também compõem a materialidade do arranjo estético do artista, mas é na dimensão da imagem que a sua poética parece alcançar uma expressividade ímpar no contexto da arte moderna brasileira.

Outro aspecto relevante para esta pesquisa a respeito da metalinguagem no autor cuiabano é o seu desempenho de desarticulação da poesia em face do público. Ou seja, por mais que a metalinguagem aparente ser um engenho complexo ou reificante do fazer poético, não parece ser o caso de Manoel, pois em seus textos esse artifício faz justamente o contrário, desativa o caráter inviolável que o gênero lírico passou a ter no Brasil enquanto algo impenetrável, difícil e reservado para as mentes mais favorecidas e aptas a fruir de seus efeitos estéticos. A metalinguagem, sob esse entendimento, seria uma forma de fortalecer os vínculos autor-obra-público do sistema literário²⁰ brasileiro por meio dessa reaproximação do leitor com a arte poética, a revelação de seu código e a franca discussão em torno das possibilidades e combinações verbais presente nos versos do poeta.

Por outro lado, essa desarticulação acarreta outra questão pertinente à metalinguagem: o seu uso profícuo e despudorado ao longo de todas as suas publicações expõe o problema da representação poética na modernidade. O artista parece reincidir no esforço de encontrar uma forma que seja capaz de abrigar as ruínas morais, materiais e culturais da sociedade de seu tempo, insistindo na constante experimentação verbal a partir da evidenciação da estrutura lírica e da transgressão da linguagem como aplicação estética.

Sendo assim, pretende-se introduzir a poesia de Manoel de Barros a partir dos anos 60, quando a virada da década gera transformações no curso da cultura brasileira. É nesse momento que se encontrará um poeta dedicado a trabalhos de linguagem renovados, cujos temas e recursos técnicos refletem, em certa medida, o momento particular pelo qual o país estava passando. A intenção do primeiro capítulo, então, será

²⁰ Refiro-me à compreensão de Antonio Candido sobre a literatura do ponto de vista de sua organicidade sociocultural, na qual ela funciona como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”. Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 1965, p. 89.

a de ingressar no caminho estético de alguns de seus poemas dessa fase e valer-se dos princípios da análise formal sobre a atuação da metalinguagem na elaboração e no alcance expressivo de seus temas, pois esses parecem ser a opção metodológica mais adequada para interpretar a estrutura da metalinguagem em relação aos seus resultados poéticos. Ao tratar dos temas, a figuração do abandono, a partir das *coisas jogadas fora*, será realçada por ser algo substancial para o artista, movendo-o na direção de reelaborar os sentidos da poesia por meio da manifestação do código lírico em debate, seguindo, nesse rumo, as construções da infância e a relação com a natureza.

Para tanto, soma-se à discussão contextual a fundamentação teórica sobre esses temas, baseando-se nas formulações acerca da extemporaneidade em Nietzsche e do ingênuo e sentimental em Schiller, pois ambos promovem uma via para percorrer os poemas em que o autor transfigura as coisas, a infância e a natureza, dando-lhes a forma da insubmissão à história e seus discursos. Parte-se, contudo, do debate técnico sobre a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich; isso porque, embora a direção à negatividade, à abstração e à desrealização não seja exatamente a mesma em Manoel, percebe-se também na forma da sua poesia uma investida contra a compreensão intelectual em seu sentido corrente. Por outro lado, guarda o poeta uma consciência tímida — em ritmo Baudelairiano — da necessidade em negatizar as combinações gastas pelo entendimento comum, forçando-as ao encontro aniquilador entre matéria discursiva e antimatéria lírica:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.²¹

Essas formulações teóricas ajudam a criar um ponto de sustentação para as interpretações do recurso da metalinguagem e os efeitos poéticos decorrentes dela, de modo que a discussão acerca dos temas passa a ganhar maior vulto em face das

²¹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 33.

considerações técnicas apresentadas. Com isso, a partir do segundo capítulo, este estudo prosseguirá no aprofundamento analítico ao passo que se valerá de uma troca mais direta com as produções críticas a respeito do poeta, persistindo na abundância dos poemas metalinguísticos e nas suas mais variadas maneiras de formular os temas fundamentais da lírica de Manoel de Barros, pois o diálogo do artista com a própria feitura poética abrange diversas formas e tentativas de realizações, e a profusão da metalinguagem em sua obra é também um dado de sua relação com os aspectos desarticuladores da poesia mencionados há pouco. Portanto, o segundo capítulo irá recuperar o tema da natureza e da infância, todavia, não mais para expor aquilo que exercem de transfiguração do desejo de origem e reformulação da palavra, mas pelo o que expressam de rebaixamento e marginalidade, tanto no âmbito sociocultural quanto no contingente retórico da literatura; do mesmo modo, a fim de abranger essa representação do abandono, as análises se dedicarão ao cuidado estético destinado às personas periféricas, assim como a incursão nas temáticas mais controversas do erotismo e da escatologia, buscando, enfim, uma maneira de formalizar os alcances da metalinguagem diante dos conflitos composicionais do poeta.

2 O POETA E AS COISAS

“As coisas. Que triste são as coisas, consideradas sem ênfase.”²²

Carlos Drummond de Andrade

2.1 AS TENSÕES DA METALINGUAGEM EM MANOEL DE BARROS A PARTIR DOS ANOS 60

A leitura de Manoel de Barros no seio da poesia moderna confere aos olhos uma distinção sintomática na maneira de se ler poesia; não raro, a sensação de estranhamento se conjuga à familiaridade, possibilitando na experiência da transgressão verbal o reconhecimento lírico. É assim que o autor parece ainda reverberar em seus leitores, promovendo uma espécie de desarranjo das palavras que comunicam aquilo que, sozinhas, já não podem mais. Melhor dizendo: o *delírio verbal* (como assim chamava Manoel) desmonta a norma, as ideologias e o palavreado estéril da grande máquina, buscando restabelecer sem preciosismo o imediato da transfiguração poética.

Embora o artista tenha se lançado em 1937, com os *Poemas concebidos sem pecado*, é a partir de *Compêndio para uso dos pássaros* (1960) que se perfila o trajeto mais peculiar pelo qual seguirá a sua linguagem. Com essa publicação, junto à *Gramática expositiva do chão* (1966) e *Matéria de poesia* (1970), completa-se o que alguns estudiosos, como Brefore Pinheiro, entendem como sendo “o projeto literário do poeta, que até então era um embrião: a poesia vista como algo lúdico, a comunhão com todos os seres, a volta à infância como metáfora de recriação do universo pela linguagem.”²³. Também é o que sugere Afonso de Castro quando diz que após os três primeiros livros se inicia “uma interligação da palavra com a poesia, o poeta sente uma sedução irresistível pela palavra. Descobre a volúpia da palavra, as fulgurações da metáfora e, através delas, um mundo a ser instaurado”²⁴. Os treze anos que separam

²² ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.27.

²³ PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 11.

²⁴ CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: Editora FUCMT, 1991, p. 11.

estes volumes de seu terceiro livro, *Poesias* (1947), marcam o período em que Manoel de Barros rompe com o Partido Comunista e deixa São Paulo para, mais tarde, após algumas viagens feitas na América do Sul e América do Norte, retornar ao Pantanal e reerguer a fazenda de seu pai. Marcam, sobretudo, a transição a projetos de linguagem centrais para cristalização do estilo característico de seus trabalhos subsequentes.

Desse modo, o autor buscou uma linguagem distinta da ordem denotativa com a qual se é usual compreender o mundo. A construção da metáfora e a busca pela imagem desarrumam no texto de Manoel os sentidos ordinários da palavra, inutilizando-a em seu uso referencial para refazê-la com visualidade e expressão próprias ao gênero lírico, algo que se pode recuperar através do pensamento de um dos teóricos da literatura alemã atento a esse traço obscuro da modernidade lírica: Hugo Friedrich. Provavelmente, a condição culturalmente periférica de Manoel de Barros não poderá ser tomada pelas conclusões de uma crítica alheia à situação estética brasileira. Contudo, interessa aqui algumas diretrizes que permitem um determinado olhar sobre a estrutura da poesia moderna, vista como algo intrincado e tenso. O autor assinala:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos de poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.²⁵

Quando Friedrich se volta para a produção lírica da Europa no século XX, depara-se com uma poesia inextricável, cuja força estética confunde enigma e encantamento. A experiência lida particularmente com a inquietude, de modo que a fruição depende da postura menos comprometida com a apreensão intelectual da linguagem figurada. A palavra então perpassa o leitor que se dispõe à dissonância e o comove, “embora a compreensão permaneça desorientada”.²⁶

Assim, a poesia de Manoel de Barros demonstra semelhante inquietude, reutilizando materiais captados nos escombros da história e unindo-os sob tensão.

²⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17-18.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

Encontra-se para seus temas a sintaxe trespassada, indicando ser a ordenação possível ao enlace de ritmos e imagens insólitos, significativos por sua vez. A forma particular de Manoel foi trabalhada obsessivamente ao longo dos anos e se aporta na reiteração desses motivos, temas e recursos líricos que refletem a tendência em negatizar a língua institucionalizada, através da invenção de imagens que entortam a vista para o chão – ou dizendo de outro modo: através de tudo aquilo que é ignorado na ordem do trabalho e do consumo, tudo que se desvie do horizonte objetivado, que sobra da vida algo ritmada pela lógica do consumível utilitário e, no todo, formam essa poesia do abandono.

É possível recolher das suas poucas falas alguma imbricação disso enquanto um projeto estético em seu pensamento, pois, ainda que o poeta tenha evitado falar em público, suas entrevistas em carta guardam alguns pontos norteadores da sua figura enquanto artista:

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, é também matéria de minha poesia, eu já disse. Só bato continência para árvore, pedra, cisco. O cisco semovente e o propriamente cisco. Em estudo sobre *O processo*, de Kafka, o humanista Günther Anders observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo de amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência.²⁷

Longe de ser uma declaração formal, a entrevista é atravessada pela pessoa lírica de Manoel. As suas respostas são dadas, mas não chegam a ser aproveitáveis como testemunho, como se de certa forma o poeta nunca se quisesse visto de outra maneira. Os exemplos ou sugestões são versos seus, retirados de outros poemas e realocados quiçá numa nova ordenação estética, mais do que propriamente uma fala objetiva. Talvez isso ajude a entender a sua preocupação com o fazer poético, levando o artista a assumir constantemente a necessidade de se apoderar de seus princípios literários pelo recurso da metalinguagem, até que ela adquira força poética própria.

2.2 CULTURA E ENGAJAMENTO

²⁷ MÜLLER, Adalberto (org.). *Manoel de Barros – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 45.

Logo, pensar nos anos dessas publicações de Manoel é relevante, pois seus projetos de linguagem ganham força nas décadas de 1960 e 1970, e a transfiguração do recolhimento e do abandono reflete, em certa medida, a insubmissão do poeta diante dos discursos desse tempo. Essa análise interessa de certa maneira em que seja possível perseguir os processos composicionais que marcaram a transição do poeta ao que seria sua linha mestra, tanto temática quanto formal. Isso porque são nesses anos que a formação de uma poética que é em si mesma a *palavra repositório de coisas sem préstimo* se aprimora e, dessa forma, pode corresponder a sua época e suscitar toda uma conjuntura de interesses em torno do gênero. Nesse sentido, à depuração dos meios técnicos através da metalinguagem, e ao tema do abandono, aliam-se características semelhantes de um artista lançado desde o final dos anos 30, mas que, a partir dos 60, se compromete quase que exclusivamente com tal ofício.

E o momento parece oportuno, caso seja permitido lembrar que a relação entre as manifestações artístico-culturais e a matéria social não é necessariamente imediata; deve-se recordar também que parece estar nas formas da literatura a sua melhor maneira de transfigurar o momento histórico, mais do que em suas referências, o que através de Antonio Candido equivaleria a dizer que:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.²⁸

Daí ser conveniente rememorar algumas das particularidades presentes na cultura brasileira a partir dos anos 1960 e, dentre elas, o engajamento talvez seja o traço mais notável e ambíguo. Viu-se no fervor modernizante de um país contraditório o empenho da poesia na tentativa de estreitar as pontas entre arte e povo, unindo-os no propósito revolucionário. A vertente cepecista deste projeto, por exemplo, descobriu parte do seu malogro no desajuste inconciliável entre uma forma poética adestrada pela intelectualidade burguesa, e a tentativa de tematizar as camadas trabalhadoras, resultando num arremedo. Este aspecto interno, sensível pela balança de Adorno²⁹ — da

²⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 1965, p. 7

²⁹ ADORNO, Theodor. W. *Engagement*. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

arte autônoma ou engajada —, pesou de modo fatídico para o lado do pastiche artificioso de uma realidade escamoteada, ou melhor dizendo, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda: “a linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas”.³⁰

É possível crer que algumas criações caducaram ao ponto de paradoxalmente confundir a função social pretendida, sobretudo se for levada em conta a compreensão de Adorno aqui referida, pois aquele que “exige da obra de arte que ela diga algo, está aliando-se contra a obra de arte desligada de finalidade, hermética, e com a contraposição política”³¹. Não se trata, contudo, de extrair disso apenas o lado pueril dessas gerações, pois o que viabilizaria a incursão de um poeta já debutado em sua linguagem, como Ferreira Gullar³², senão a esperança, ou pelo menos a crença na possibilidade de aviar profundas transformações sociais por meio da arte?

Por essa razão, o outro lado desse fracasso é igualmente imperioso em nossa história, o aspecto externo: o Golpe Militar de 1964 foi decisivo na cisão entre as produções culturais da esquerda e o contato com as camadas trabalhadoras. A arte passou a circunscrever um espaço restrito, no qual os espectadores e leitores já compartilhavam intelectualmente dos procedimentos de seus músicos, atores e escritores. O curioso é que, quando se depara com o testemunho de Roberto Schwarz, vê-se uma esquerda ainda preeminente na cena cultural, pelo menos até o final do ano de 1968, quando o AI-5 enrijece a ceifa sobre a intelectualidade cultivadora do ideário anticapitalista:

Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.³³

³⁰ HOLLANDA, Heloísa. Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 19.

³¹ ADORNO, Theodor. W. *Engagement*. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973, p. 53.

³² Refiro-me aqui aos versos de *João Boa-Morte* (1962) que demonstram a tentativa do poeta de se colocar no lugar do trabalhador rural com o intuito de convocá-lo às Ligas Camponesas.

³³ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 63.

O regime garante o chamado “milagre brasileiro” através da coerção policial e da censura. A aparente sensação de segurança e o progresso econômico se conjugam ao fortalecimento da indústria cultural importada e feita para o consumo, cujos mecanismos de propaganda caminham lado a lado com o mercado do capital monopolista. Diz Heloísa Buarque de Hollanda:

Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos para veraneio.³⁴

A dependência econômica do capital estrangeiro ganha, agora, novas feições. A propaganda de um “país que vai para frente”, somada à repressão violenta, busca esconder o abismo social que se alargava. De modo semelhante, aquela cultura *viva* está agora cerceada e exilada, dando lugar ao mercado da cultura de consumo, como se pode averiguar no decurso das *Impressões de viagem*, de Heloísa. A autora ressalta o impacto da televisão na massificação da comunicação e na produção de entretenimento; também as publicações de várias espécies de enciclopédias e até o cinema, que, se antes desempenhava forte oposição ao sistema, agora atende às demandas de mercado em novas cores, sempre na esteira do modelo internacional. Mesmo as artes plásticas se organizam em torno do lucro e dos moldes mercadológicos, esvaziando-se de qualquer possibilidade crítica. A sensação de “vazio cultural”, indicada pela autora, sugere um desencanto crescente ao que se estabelece como padrão de qualidade — e arremata: “vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural”.³⁵

2.3 MATÉRIA DE POESIA

Nesse sentido, vale a pena ir para Manoel a fim conhecer as transformações estéticas dessas *coisas* que sobraram da indústria cultural, do ideal consumista e dos discursos artificiais de progresso:

³⁴ HOLLANDA, Heloísa. Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.90.

³⁵ *Ibid.*, p.95.

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

Terreno de 10 × 20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo
tem seu lugar
na poesia ou na geral

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:
caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia

As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –
tem muita importância para os pulmões
da poesia

Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo

O pobre-diabo é colosso

Tudo que explique
o alicate cremoso
e o lodo das estrelas
serve demais da conta

Pessoas desimportantes
dão para poesia
qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique
a lagartixa de esteira
e a laminação de sabiás
é muito importante para a poesia

O que é bom para o lixo é bom para poesia

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços

As coisas jogadas fora
têm grande importância
– como um homem jogado fora

Aliás, é também objeto de poesia
Saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho³⁶

O poema inicia a seção *Matéria de poesia*, que abre o livro homônimo de 1970. Ao lado de sua publicação anterior, *Gramática expositiva do chão*, de 1966, Manoel de Barros atravessa a virada da década buscando estabelecer formas que deem conta dessa expressão material do abandono, bem como dos encontros poéticos em espaços ou vezes pouco autorizados ao sentimento lírico.

Já sob uma primeira mirada, então, o acúmulo dos itens aparentemente díspares são reunidos sob o princípio estruturador da metalinguagem. As combinações desorientam e a sonoridade é variada e dissonante. O espaço adquirido de um terreno

³⁶ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 9.

baldio comporta o todo de uma experiência fracionada enquanto o poema segue esse garimpo extraordinário, replicando no insignificante último as dimensões amplas — *como um algibe entupido de silêncio*. O terreno mostra-se apto ao recolhimento dos detritos a serem acumulados, em um movimento livre de palavras abarrotadas de significações despreziosas.

As coisas apontadas por Heloísa Buarque como objetos que dão ensejo a um discurso propagandista de progresso (os eletrodomésticos, os automóveis, os materiais de consumo e até mesmo a cultura) aqui se avolumam, resultantes desse mesmo acúmulo. Os materiais, agora separados de suas utilidades práticas, como um *sapato* sozinho, um *chevrolé* que não anda ou um *alicate* cego e sem dureza, perdem a rigidez do cotidiano mecanizado e se mostram *cremosos*, *gosmentos*, abandonados de seus apelos de consumo, cobertos de *líquenes* como se sobre eles crescesse um musgo tímido e de fertilidade obscura. No texto, eles alcançam um valor lírico que é em si mesmo grandiloquente e ordinário, no horizonte poético *o pobre-diabo é feito colosso*.

De outra feita, as coisas ou tudo aquilo que não se pode *vender no mercado* confundem-se num terreno onde já não são úteis à sociedade, grudam-se uns aos outros sob um jogo de forças contrárias entre o terreno e o alto, como se a própria condição do abandono se fizesse presente nas coisas e, por meio disso, uma ação gravitacional puxasse a poesia para baixo enquanto a técnica faz o movimento oposto, levando os *trastes* para cima. Na tensão das oposições, portanto, insurge uma espécie de síntese inflamada: *o lodo das estrelas*.

Vê-se, inclusive, um ritmo sugestivo, feito de deslocamentos espaciais alinhavados e de versos nominais que conferem um tom enunciativo das coisas, um rol ou lista de achados que — não sendo úteis ou aproveitáveis — funcionam poeticamente. Encontra-se aqui tudo aquilo que pode ser disputado nas brincadeiras de crianças sem brinquedos. As coisas são colhidas ao rés-do-chão, ou amontoadas por iguais numa mesma imagem literária, sem que delas se possa fazer qualquer distinção, seja um retrato da formatura e da dedicação intelectual do sujeito, como um *caco de vidro*, *garampo*. A palavra *poesia* dá-se como um ponto de influxo, o ritmo a coloca quase sempre no fim das estrofes através de uma consciente estruturação dos cavalgamentos, cujos movimentos convergem em um sentido cumulativo, corroborando no efeito de chegada à poesia, como assim se concretiza no último dístico. Percebe-se aí que Manoel enxerta o recurso da metalinguagem, carregando sua carga lírica para além do caráter esquemático das figuras de linguagem.

Pode-se observar semelhante comportamento nas palavras, aderindo umas às outras num retalho inimaginável de significações. Os adjetivos e substantivos são colhidos e rearranjados, ao passo que os verbos são reciclados e a eles o poeta empresta novas transitividades, como *as pedras que cheiram/ água*. Por isso o andamento do poema sustenta a estranheza como meio de timbrar a versificação, permitindo-se a quarta estrofe, por exemplo, justapor de maneira tão díspar um verso puramente sensorial como o sinuoso *coleção de besouros abstêmios*, seguido de *O bule de Braque sem boca*, tão fragmentário aos ouvidos.

Aliás, aí está uma peça de singela recomposição nos entulhos de Manoel. Um bule sem boca por si só confirmaria aquela disfunção lírica já assinalada no instrumental do poema — um bule inútil. Olhando novamente, porém, será possível perceber um bule como aqueles que Georges Braque colecionava em suas telas cubistas (ver figura 1 do anexo). Bules e garrafas, frutas, copos ou mandolins — objetos desmontados e refeitos por suas necessidades plásticas mais do que por alguma coerência exterior. Poeta e pintor aproximam-se na demissão da ordem externa e retiram dela os seus utensílios a fim de transfigurá-los noutra forma. A palavra transgredida, então, equivale à decupagem de luzes e cores que expõe a mimese do mundo, buscando encontrá-lo à revelia da visão acostumada, pois “a visão do pintor é um nascimento continuado”³⁷ — dirá Merleau-Ponty; e, sem prejuízo de sentido, pode-se dizer o mesmo do olhar de Manoel, uma vez que a visualidade em sua poética não faz apenas emergir o real banalizado pelo cotidiano, não é mera reprodução das coisas existentes, ela vai além. E como assevera o filósofo francês sobre a pintura, aqui se poderia assegurar que a poesia de Manoel de Barros não “evoca nada [...]: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para ter a voluminosidade do mundo”³⁸. Além disso, não é só o declínio dos critérios sócio-históricos que explica a força dos objetos reutilizados por Manoel. Após a leitura desse mesmo poema, Marcos Siscar explica que:

A imediata repercussão da poesia de Barros só é imaginável após o declínio dos critérios poéticos dos anos 1960 ou 1970, em razão dos ecos muito heterogêneos com a tradição, sem relação precisa com as questões do modernismo brasileiro e os problemas poéticos da época precedente; só se pode conceber o fenômeno Manoel de Barros no momento em que o declínio dos antigos critérios de leitura permite a abertura de projetos aparentemente ex-cêntricos. O poeta pode então reivindicar como matéria poética não a experiência vivida, ou o

³⁷ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

espírito de experimentação formal, mas a cumplicidade poética com o insignificante, com os elementos mais “inúteis”, restos da cultura e da modernidade técnica.³⁹

Ainda que se possa imaginar que o alcance estético do modernismo tenha possibilitado o fenômeno de sua poesia, é acertado afirmar que tal relação não é precisa e nem direta, e que é necessário conceber o declínio de certos critérios estéticos que tornam a sua arte tão atípica quanto extraordinária.

2.4 O TEMPO

De todo modo, é na contramão de uma sociedade anestesiada pela indústria cultural e embevecida pelos regalos do capital que o autor busca a sua linguagem poética, nem por isso disfarçando-a em favor dos objetivos sociais. Ele reúne em torno de si *coisas que não pretendem*, pois é desses fracassos que a poesia de Manoel se alimenta: a história e seus equívocos, seus resíduos materiais e, enfim, o que é *bom para o lixo*. É verdade que nisso há uma ausência de pretensão no sentido da vaidade, mas não pretender é também não ansiar, não mais buscar ou esperar algo do futuro. E a essa altura convém assinalar que não se trata, por conseguinte, de um relicário peculiar ou de um inventário saudosista, cujo valor de coleção se depreenda da história particular de seus itens, como se algo lá atrás, no passado histórico, pudesse fazer emergir uma memória áurea que inspirasse o fascínio. Não, o instante poético é absoluto, desgarrado do tempo e extrapola o futuro na mesma medida em que constribe o passado. A expressão do abandono, como se pode perceber, não se filia ao nostálgico e nem à utopia, de modo que qualquer direção temporal está impedida pela inescapável forma do presente em todos os verbos do poema, reforçando o momento lírico em sua mais sincera virtude.

Mesmo o *período* trabalhado no poema alia-se à *árvore* e à *terra* — totalidades orgânicas nas quais a natureza independe das noções intelectivas de passado e futuro, e seguem numa dimensão enlevada em relação ao tempo histórico, pois esse não pode mensurar o período de um *homem jogado fora* com suas categorias utilitaristas. Por outro lado, uma medida de tempo poético com que se avalie o crescimento das *raízes da escória* serve apenas para determinar da sociedade a sua parcela fecunda de borra, reforçando o aspecto de uma medição às avessas do tempo; o que, para dizer com

³⁹ SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 160.

Octávio Paz, contrapõe-se ao equívoco de “acreditar que as mudanças das sociedades e culturas são lineares, progressivas, e que, em consequência, podem ser medidas”⁴⁰.

Assim, procurando estabelecer esse lugar fora da ilusão expectante e da orientação nostálgica, é lícito reafirmar que o poema de Manoel de Barros nega o futuro projetado pelo progresso material e pelo discurso político, mas nem por isso se rende — como diria Nietzsche — a uma contemplação *antiquária*⁴¹ de seus pertences. E é sobre categorias nietzschianas como essa que se poderá apoiar uma perspectiva *extemporânea* sobre o poeta, pois convém lembrar que a sua *segunda consideração intempestiva* é um modo de se distanciar do tempo histórico, isto é, da sua ordem linear e exitosa, na qual a humanidade se imagina numa direção indubitável de evolução. Para ele, interessa observar os prejuízos que a cultura do século XIX enfrenta diante de um excesso de compreensão historicista do mundo, cujo sintoma maior dessa degeneração implicaria numa espécie de cientificismo análogo à dessensibilização humana, como uma doença em que os infectados acumulariam uma sabedoria ociosa, obstruindo a vida:

Pensada como ciência pura e tornada soberana, a história seria uma espécie de conclusão da vida e balanço final para a humanidade. A cultura histórica só é efetivamente algo salutar e frutífero para o futuro em consequência de uma nova e poderosa corrente de vida, do vir a ser de uma nova cultura, por exemplo; portanto, só se ela é dominada e conduzida por uma força mais elevada e não quando ela mesma domina e conduz.⁴²

Consequentemente, a inteligência fria sobre as artes incorreria no risco de infectar o seu conteúdo, ao ponto de substituir a cultura por “uma espécie de saber em torno da cultura”⁴³, paralisando-a.

Depois de evidenciar o esfacelamento dessa tendência, Nietzsche aponta como solução dosagens mais ou menos correspondentes contra esse intelectualismo febril: o *a-histórico* e o *supra-histórico*. Um funcionaria estabelecendo, ou melhor, retornando a um domínio limitado no qual a vida pudesse acontecer sozinha e sem mediações,

⁴⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 40.

⁴¹ A saber, as maneiras pelas quais a História seria útil ao homem, para Nietzsche, seriam a *monumental*, a *antiquária* e a *crítica*; das quais, respectivamente, apropria-se aquele que “age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação”. Cf. NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.*, p. 34.

contrário à infinita expansão da atmosfera histórica; e o outro colocaria o homem acima da ordem epigônica da história, tornando-o capaz de percebê-la em suas repetições e fracassos e, com isso, podendo reter do curso dos tempos somente a sua porção de perenidade. Tais remédios assim serviriam na argumentação do autor:

Com a palavra “a-histórico” denomino a arte e a força de poder *esquecer* e de se inserir em um *horizonte* limitado; com a palavra “supra-histórico” denomino os poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação, para a *arte* e a *religião*. A *ciência* – pois é ela que falaria de venenos – vê nesta força, nestes poderes, forças e poderes contrários; pois ela só toma por verdadeira e correta, ou seja, por científica, a consideração das coisas que vê por toda parte algo que veio a ser, algo histórico, e nunca vê um ente, algo eterno; ela vive em contradição interna, do mesmo modo contra poderes eternizantes da arte e da religião, quando odeia o esquecer, a morte do saber, quando procura suspender todas as limitações do horizonte, lançando o homem em um mar de ondas luminosas infinitamente ilimitado, no mar do conhecido vir a ser.⁴⁴

Disso se poderá inferir que o *ilimitado* resta decantado e, separado, o *eterno* se dilui no *limitado* (atitude contraditória à primeira vista), fazendo-se solução homogênea na botica de Nietzsche. O *supra-histórico* e o *a-histórico*, em suma, podem ser vistos pela substância comum que os aproxima e lhes dá força, a força revitalizadora capaz de conter o tempo infinitamente agônico da informação. O excerto ainda sugere uma oposição visual entre *mar* e *terra* quando se tem em mente uma afirmação anterior: “fiquemos em terra firme”⁴⁵, porque é aí que se contrapõem os lugares nos quais um difunde o infinito estéril e o outro guarda a fertilidade latente. O *limitado* é tão positivo quanto necessário, o retorno às formas da natureza se coloca como busca imperiosa àqueles que querem a cura, pois nisso residiria a vitalidade do esquecimento, ou seja, a possibilidade de se abandonar a mediação intelectual e o pensamento extenuante.

Diante dessa formulação, o arranjo dos objetos no texto de Manoel revela também essa força anti-histórica. As *coisas que não pretendem* ganham existência imediata no tempo e consumam, na fatura do poema, um instante de maravilhamento, sem antes e nem depois, permitindo-se experienciar a dimensão intempestiva enquanto prática poética do extemporâneo. A *terra*, nesse momento, consagra o seu aporte telúrico e passa a ser, simultaneamente, o espaço da circunscrição lírica, onde a

⁴⁴ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 95.

⁴⁵ *Ibid.*, p.89.

limitação de um *terreno 10 × 20* não é mera descrição poética, mas o lugar do conagraçamento da palavra, o terreno do *eterno* — eis o enlevo do abandono.

O mundo do poeta registra o mínimo. É pequeno o seu espaço e desimportantes os seus seres, e sobre as pequenas coisas é que ele constrói o fascínio estético. Através dos entes esquecidos que desembocam na poesia ocorre a transfiguração daquilo que é desprezado. E é essa a direção do retorno: é o olhar para chão, é esquecer e perder o *retrato de formatura*, deixar de pretender ou de razoar a esmo. Assim, a necessidade apontada por Nietzsche⁴⁶ pode se efetivar aqui, posto que fazer a arte retornar à “única oficina da mestra única, a natureza”, não signifique necessariamente trazê-la ao meio natural e bucólico, apenas, mas reaver aquela “intuição imediata da vida”, que o tempo não elide. Ou, para retomar Octavio Paz e o sentimento de *revolta do futuro*, uma intuição que está na “nostalgia moderna de um tempo original de um homem reconciliado com a natureza”⁴⁷. Arte, vida e sujeito, enfim, envoltos por um instante sempre presente, apesar de mísero – ou talvez justamente por isso: na miséria de cada fração despreziosa uma chance de se realizar poeticamente a *arte e a força de poder esquecer*.

Desse modo, o desacerto por vezes praticado estaria em supor que a natureza em Manoel de Barros se encontra em sua paisagem⁴⁸ em vez de seu engenho. A natureza está nos seus temas e no modo de inventá-los; um desses modos de invenção da natureza está no retorno à palavra não maculada pelo prosaísmo mecanizado, liberta dos interesses do tempo. Por isso ao tema do *abandono* se associa ao da *infância*, duas faces de uma mesma moeda: se naquele as coisas abandonadas podem ganhar a intuição lírica quando esquecidos da ordem histórica, nesse o poeta buscará a mesma intuição, ainda não contaminada pela mediação intelectual. O puro tempo presente do *traste* e dos *loucos de água e estandarte* é também o tempo da infância em que a natureza

⁴⁶ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 92.

⁴⁷ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 56.

⁴⁸ A esse respeito pode-se ouvir do poeta o seu ponto de vista: “Poesia não é um fenômeno de paisagem. É um fenômeno de linguagem. Eu sou nascido do Pantanal, sou filho do Pantanal, gosto do Pantanal, [...] mas eu sou um poeta da palavra. [...] Eu não sou poeta de paisagem. [...] Poeta é um ser que inventa. Eu invento meu Pantanal”. Cf. SÓ dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler, Rafaela Treuffar e Lully Villar. Roteiro: Pedro Cezar. Artezanato Eletrônico, 2008. Documentário (81 min), color.

impreterivelmente se inscreve — autônoma e sem intervenções —, é o tempo do qual fala Nietzsche, no limiar entre o passado e o futuro, onde a criança brinca, até que ela

aprende a entender a expressão do “foi”, a senha através da qual a luta, o sofrimento e o enfado se aproximam do homem para lembrá-lo o que é no fundo a sua existência – um *imperfectum* que nunca pode ser acabado. Se a morte traz por fim o ansiado esquecer, então ela extingue ao mesmo tempo o presente e a existência, imprimindo, com isto, o selo sobre aquele conhecimento de que a existência é apenas um ininterrupto ter sido, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se autocontradizer.⁴⁹

Para o poeta, a presença do “é” emerge da voz ainda não encontrada por essa senha do tempo, colocando para além dele o eterno limitado. Na forma restrita da fala infantil aparece o instante poético, o espontâneo que rebenta liricamente a totalização do presente:

TRIBUTO A J. G. ROSA

Passarinho parou de cantar.
Essa é apenas uma informação.
Passarinho desapareceu de cantar
Esse é um verso de J. G. Rosa.
Desapareceu de cantar é uma graça verbal.
Poesia é uma graça verbal.⁵⁰

A metalinguagem, diferentemente do poema anterior, não preenche o fazer poético em ritmo cumulativo, as indicações nominais criam uma espécie de sugestão contida da imagem encontrada, como se não quisesse ocultar o achado com qualquer tipo de prolixidade. A desafetação e o comedimento não querem senão apenas evidenciar a poesia ínfima, reduzindo a espessura dos versos para que possam acomodar um lirismo singelo. O indicativo no primeiro verso atravessa o nível do intelecto e transforma-se no “é” atemporal da existência poética: nela a *informação* dá lugar à *graça verbal*. Por esse motivo, a fala de *Nhininha* no terceiro verso não poderia ser mais acertada, visto que o poeta traga do conto *A menina de lá*⁵¹ o preceito poético no qual funda a sua literatura. Por outro lado, com o uso do verbo *ser*, a metalinguagem

⁴⁹ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 8.

⁵⁰ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Poesia Completa (1937 - 2010). 6. ed. São Paulo: Leya, 2010, p. 404.

⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. 1. ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008 (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v.11).

aparece aqui feito um instrumento a iluminar a imagem poética, capaz de subverter a ação denotativa da linguagem — *Passarinho parou de cantar./ Essa é apenas uma informação.* — e postular a metáfora como pedra angular à criação.

A busca pelo desusado ou inédito leva o poeta a trabalhar as suas imagens para que elas possam substituir a fala arrazoada. Nesse sentido, seu verso se tensiona entre dizer e evidenciar, abrindo um jogo de contrários em que a fala informativa tenta emparelhar-se à visualidade plena do gênero lírico; contudo, o fazer ver em Manoel se sobressai incontornavelmente como um requisito a sua poética. Também Borges, arrumando a estética que renovaria a arte hispano-americana, concorda: “para isto — como para toda a poesia — há dois meios imprescindíveis: o ritmo e a metáfora. O elemento acústico e o elemento luminoso”. E mais adiante a define: “essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos — espirituais — o caminho mais breve.”⁵² A luminosidade se faz ver na *graça verbal* promovida pela imagem que o poeta encontra em Guimarães Rosa e a carrega para dentro do seu ofício, aproximando os pontos espirituais através dos quais a língua ultrapassa o sentido comum.

Desse modo, quando se lembra do conto de Rosa, pensa-se, sobretudo, na pequena cujas falas inocentes e a existência deslocada encantam o narrador que com ela convive brevemente. O encantamento, para Manoel, não se dá especificamente por conta das previsões que fazem de *Nhinhinha* uma quase vidente naquelas terras de lá, mas pela sutileza com que recria o mundo ao seu redor. A garota, pequenininha, já veio ao mundo em direção oposta, reforçando em suas atitudes uma consciência primeva do tempo e refazendo pela linguagem a materialidade das coisas. A personagem, além de refletir uma dada maneira de ver o livro de João Guimarães, isto é, as estórias primeiras, originárias, reflete o posicionamento estético com o qual Manoel de Barros se conecta ao estruturar as suas imagens. O diálogo entre as obras, ao final, permite compreender o encantamento que o poeta rearranja em sua obra, buscando sempre o insólito linguístico que pudesse, como *Nhinhinha*, dizer algo inaudito, primeiro, e não maculado pelo prosaísmo da fala, como está num verso solto de seu *Caderno de Aprendiz*:

Eu queria pegar na semente da palavra⁵³.

⁵² BORGES, Jorge Luis. *Anatomia do meu ultra* (publicado na revista madrilenha *Ultra*, em 20 maio 1921). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 134.

⁵³ BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. In: *Poesia Completa (1937 - 2010)*. 6. ed. São Paulo: Leya, 2010, p. 463.

2.5 DA NATUREZA

É perceptível que o retorno à natureza em Manoel de Barros efetiva esteticamente a prática do extemporâneo, evidenciando um desejo pelo a-histórico ainda que sua obra lírica seja, em última instância, uma exigência histórica. Ainda assim, o poeta cria esse momento breve de suspensão do tempo, no qual se restabelece a intuição e a força de poder esquecer os caminhos da história, da ciência, do progresso e do mercado cultural. Essa linha, chamada de evolução, segue o seu curso enquanto o artista olha para outro lado, em um ponto exterior e alheio, um ponto no qual a infância registra a eternidade da palavra esquecida ou ainda adormecida em seu berço.

Por isso, ao lado do abandono, a transfiguração da infância constitui um fio condutor que atravessará toda a obra do poeta, podendo ser compreendida, por vezes, como uma alegoria do retorno à fonte da língua. E a vivacidade do eterno limitado, captado em Nietzsche, pode ser lida de outro modo, imanizado pela teoria de Friedrich Schiller acerca da *poesia ingênua e sentimental*⁵⁴. Nela, dois caminhos se bifurcam para a poesia, podendo ser trilhados por toda a lírica ocidental segundo a sua leitura: o *ingênuo* e o *sentimental*; antes, porém, é necessário algum vagar sobre a relevância de cada termo a fim de se evitar equívocos.

Ingênuo, tal e qual se conhece, costuma indicar um caráter limítrofe da inocência entre bondade e estupidez, algo próximo à interpretação que se faz de alguém insipiente e de maturidade duvidosa. Mas há também no termo — e aqui reside o conceito schilleriano — um sentido que aponta para a natureza anterior à consciência e à cultura histórica. Essa mesma natureza deve ter sua autonomia assegurada perante o homem, “isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte e a envergonhe”⁵⁵. Tomando a arte como engenho e, em vista disso, intimamente ligado à inteligência, vê-se que Schiller distingue o *ingênuo* daquilo que é construído da razão sem com isso tirar a validade artística das composições advindas dessa outra esfera.

Esteticamente, então, o *ingênuo* conjuga natureza e técnica de modo a assemelharem-se uma na outra, ou pelas palavras do pensador: “o artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive”⁵⁶. Isso demonstra que o artista *ingênuo* se confunde com a obra criada diluindo no

⁵⁴ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

⁵⁵ Ibid., p. 43.

⁵⁶ Ibid., p. 47.

todo os detalhes que a compuseram, deixando nela a impressão de organicidade e naturalidade. Já aqui se ouviria a voz de Manoel, cuja busca em imiscuir-se às coisas pequenas e desprezadas assemelha-se à busca do artista ingênuo em se fazer homogêneo à tintura do poema. Entretanto, impossibilitado pela condição moderna, o poeta não escapa completamente da sombra do tempo histórico que a todos envolve. Por isso, a sua poética busca na figura dos desprezados e abandonados a difícil tarefa de timbrar as dissonâncias do sujeito intelectual diante de seus temas *ingênuos*. Sob essa balança pode-se amparar uma vez mais a metalinguagem como uma maneira de sustentar a tensão das formas e dos temas:

— Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
 — Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
 Eu escrevo com o corpo
 Poesia não é para compreender mas para incorporar
 Entender é parede: procure ser uma árvore.⁵⁷

Essa é a segunda estrofe do seu poema-entrevista de *Arranjos para assobio*, de 1980. Um título sugestivo que de antemão já propõe uma dialética entre a forma de sofisticação intelectual e o conteúdo banal, intuitivo. Entretanto, está na reciclagem da forma-entrevista a validação dessa ambivalência, pois se a ordenação arranjada sugere objetividade à primeira vista, torna-se insustentável, porém, pela fala emblemática do sujeito lírico — *Eu escrevo com o corpo* —, acabando por constranger a ordem; de modo que entre a árvore e a parede se encontra a interpretação da obra de Manoel. Mas antes, nas pontas, estão as ideias que equilibram o ensaio de Schiller: *parede* está para disposição intelectual assim como *árvore* para natureza ingênua. Tanto no poema sobre as coisas jogadas fora, como aqui, a *árvore* assoma-se como objeto de poesia por sua indivisibilidade natural, ela representa a construção da Natureza, é total e orgânica enquanto a *parede* é estruturação humana, ou seja, existem etapas mediando sua construção desde a ideia até o produto final.

Tal relação engendra também efeitos na contraparte interpretativa, pois como analisar, separar e isolar uma solução tão homogênea como almeja a poesia ingênua? Márcio Suzuki, em sua apresentação ao ensaio de Schiller, percebe “uma fissura entre

⁵⁷ BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 16.

aquilo que a fantasia criadora é capaz de produzir e aquilo que o entendimento conceitual é capaz de compreender”⁵⁸, e sugere uma certa dose de cumplicidade com tal estética a fim de diluir um pouco de ingenuidade nas faculdades intelectuais. Nesse momento, Suzuki cita o próprio Schiller nas cartas que compõem *A Educação Estética do Homem*: “a mais alta estupidez e o mais alto entendimento têm uma certa afinidade entre si no fato de que ambos só buscam o *real* e são de todo insensíveis para a mera aparência”⁵⁹.

Logo, a resposta está aí, o imperativo escolhido convida o interlocutor a comungar de um estado ingênuo de poesia (*procure ser Natureza*); no entanto, o mesmo verso contém seu reverso, pois *entender* difere da disposição ingênua e, através da fórmula *entender é parede*, pode-se notar a presença desse outro tipo de atitude lírica observada por Schiller: a *sentimental*.

Esse, em contrapartida, merece igual atenção quanto às possibilidades de sentido, deve-se suspender um pouco a noção mais imediata do adjetivo para não remetê-lo à esfera do emotivo e do comovente. Segundo Schiller, *sentimental* designa a atitude reflexionante do poeta moderno, “[ele] reflete sobre as impressões que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”⁶⁰. É claro que sentimentalismo, como é comunicado com o termo, está no poeta moderno, mas isto sozinho não conduz à criação poética sem arriscá-la à frivolidade ou à extravagância. O que chama a atenção, porém, são os detalhes *mediadores* entre o poeta e seu objeto, e como essas camadas se sobrepõem mentalmente para conduzir a poesia sentimental. Por isso, a metáfora da *parede* desloca líricamente a atitude reflexionante numa direção oposta à *árvore*.

A plenitude da árvore, imediata e restrita, designa a eternidade dentro dos limites da finitude. Embora isso complete um paradoxo, não é maior do que aquele desejado por Nietzsche, pois o *ingênuo* de Schiller se configura como perfectibilidade finita enquanto o sentimental se aperfeiçoa infinitamente. A perfeição finita está naquele poeta ingênuo cujo objeto é a mesma Natureza una e indivisível; e a infinita progressividade é condição do poeta sentimental, fadado a perseguir a infinitude através da inteligência criadora. O sentimental não é Natureza, mas busca-a pelos caminhos da inteligência como um Ideal. “O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro

⁵⁸ SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 18.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 64.

caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental.”⁶¹.

Esse movimento adâmico, por assim dizer, contempla três etapas: *Ingênuo*, *Sentimental* e *Ideal*. Na primeira estaria um Éden e nele a poesia é, sem mediações, perfeita, mas finita. Na segunda, a Queda, e a separação com tal condição coloca a poesia numa busca ascensionária em direção à Natureza. Esta, por fim, não é herdada, mas alcançada. “A natureza o faz uno consigo; a arte o cinde e desune; pelo ideal ele retorna à unidade”⁶². A passagem do ingênuo ao sentimental invariavelmente atravessa essa desunião, pois o poeta ingênuo compartilha com seu objeto um imediatismo que só pode ser referenciado pelo sentimental. Para isso, há uma nota interessante que Schiller faz na metade de sua obra, e que diz respeito a esse movimento:

Alguém que observe em si a impressão causada por poesias ingênuas e seja capaz de nela separar a porção que cabe ao conteúdo, achará essa impressão sempre jovial, sempre pura, sempre calma, mesmo em objetos bastante patéticos; em objetos sentimentais, será sempre algo séria e tensa. Isso se dá porque nas formas de expressão ingênuas, seja qual for o seu assunto, sempre nos alegamos com a *verdade*, com a *presença viva* do objeto em nossa imaginação e *não buscamos nada mais além desta*; nas formas de expressão sentimental, ao contrário, temos de unir a representação da imaginação a uma Idéia da razão e, assim, sempre vacilamos em dois estados diferentes.⁶³

Não se dirá com isso que a poesia de Barros seja de conteúdo *jovial* ou *puro*, mas há nela uma intenção de *verdade*, de expor as coisas numa *presença viva*, como uma fala de *Nininha* em que a intuição imediata se transfigura em realização material, sem um mecanismo sofisticado de elaboração mental usado para ligar a palavra ao seu referente, a poesia ao seu objeto. A tensão, por consequência, consolida-se: a forma do poeta é um embate, cujo trabalho depurativo e o distanciamento dos referentes mediadores rivalizam com a própria escrita, técnica de representação.

A sua poesia estrutura-se sob o regime da desorientação racional, a qual preenche o espaço lírico não só mantendo a qualidade do gênero, mas afirmando sua essência pelo efeito que causa. Refazer-se liricamente através do próprio dizer — a metalinguagem — é o meio pelo qual o poeta exige um outro olhar sobre a língua, desacatando o princípio da intelecção como regra à comunicação — de acordo, portanto, à citação de T. S. Eliot elegida por Hugo Friedrich: “A poesia pode

⁶¹ Ibid., p. 60.

⁶² SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 61.

⁶³ Ibid., p. 64 (grifos meus).

comunicar-se, ainda antes de ser compreendida”⁶⁴. Tal efeito reflete a tendência das artes modernas em expressar, na tensão de suas formas, aquilo que compromete a expectativa simples e a satisfação harmônica. A pesquisa estética de Manoel, destarte, busca “manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos”⁶⁵. A necessidade de significação transpõe a estrutura a fim de assumir-se autonomamente, sem intermédios:

Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 O menino pegou um olhar de pássaro –
 Contraíu visão fontana.
 Por forma que ele enxergava as coisas
 por igual
 como pássaros enxergam.
 as coisas todas inominadas.
 Água não era ainda a palavra água.
 Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podias dar às pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em uma abelha, era
 só abrir a palavra abelha e entrar dentro
 dela.
 Como se fosse infância da língua.⁶⁶

A dimensão lírica do olhar dos pássaros leva a essa *verdade*. Poder enxergar as coisas sem mediação nenhuma, nem sequer o nome que as designam, é o auge da comunhão de que fala Schiller, pois mesmo os nomes estão entre o poeta e seu objeto. Se a poesia moderna não pode sozinha ser ingênua, a metalinguagem cria e sustém as condições para a desconstrução sentimental, Manoel subverte a língua em suas normas e despe-se de marcas reflexionantes que possam se alojar nos vãos e nas frinchas de seus versos. *As palavras eram livres de gramáticas e/ podiam ficar em qualquer posição.*

Contudo, Schiller tem outras pretensões em seu ensaio, não se pode ignorar que é na antiguidade clássica que está a origem do ingênuo como forma de poetar, lá está “a

⁶⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15.

⁶⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 16.

⁶⁶ BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. In: *Poesia Completa (1937 - 2010)*. 6. ed. São Paulo: Leya, 2010, p. 425.

bela natureza que envolvia os gregos antigos”⁶⁷. Essa natureza é fundada em Homero, obviamente; nisso enxerga-se uma condição edênica na qual a poesia partilha de uma materialidade perfeita e em plena harmonia com seus objetos; diz o filósofo:

Com efeito, o grego é sumamente exato, fiel e minucioso na descrição deles, embora não tanto e nem com mais participação do coração do que na descrição de um traje, de um escudo, de uma arma, de um utensílio doméstico ou de qualquer outro produto mecânico. Em seu amor pelo objeto, parece não fazer nenhuma diferença entre o que é por si mesmo e o que é pela arte e vontade humana.⁶⁸

Adicione-se a isso aquele movimento em três etapas há pouco sugerido. Schiller possui uma disposição moral com seu estudo e logo no começo, ao pintar prazerosamente a potência do ingênuo ainda possível, reconhece a Natureza como algo perdido para o seu momento sentimental: “A partir daí torna-se claro que essa espécie de satisfação com a natureza não é estética, mas moral; pois é mediada por uma Ideia, não imediatamente engendrada pela observação; também de modo algum se orienta pela beleza das formas.”⁶⁹

A fruição é mediada, e a disposição sentimental é capaz de buscar a natureza como um Ideal, ou seja, algo diverso do que era, algo que caminha progressivamente e não um mero retorno, pois o Ideal pressupõe esse movimento evolutivo, ou mesmo ascensionário. Até porque a Antiguidade não concebia a possibilidade de a natureza virar um Ideal e, para Suzuki, isto constitui a primazia do estado sentimental — “a busca consciente de um Ideal do gênero humano.”⁷⁰

A poética em questão parece seguir um caminho em direção ao Ideal, mas apenas como uma busca estética, algo que, dentre outras coisas, decorre da modernidade incontornável do poeta. Mas não é só isso; embora se possa inferir uma boa dose da ingenuidade schilleriana em Manoel, ela não se origina na poética clássica ou a partir de qualquer ideia acerca de como o grego experimentava a Natureza. Sim, existem elementos de ordem sentimental que se desconstroem na sua poesia em prol de maior comunhão lírica com a Natureza, no entanto, vale dizer, trata-se de uma natureza tematizada a partir da sua necessidade de transgredir a linguagem, fazê-la outra. Por

⁶⁷ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 54.

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁰ SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 37.

isso, o sentido da seta difere e o ofício do poeta não se justifica pela moral ou pelo Ideal de enobrecimento que Schiller propõe para a poesia, mas como um trabalho de figuração artística que promova uma infância extemporânea. Isto é, uma infância imaginada, que celebre o ingênuo como sendo uma possibilidade de “retorno” à palavra não maculada pelo prosaísmo mecanizado e liberta dos interesses do tempo histórico.

Voltando ao poema, o menino-sujeito adquire o olhar capaz de enxergar as coisas sem nem mesmo a mediação de seus nomes graças ao isolamento, *por viver muitos anos dentro do mato/ moda ave*, como um animal, ente da natureza. Logo aqui se anuncia um sentido que “prossegue” em direção a essa *infância* imaginada *da língua*, a fim de obter uma tal linguagem *fontana*, inaugural e única para sua poesia. A satisfação com a Natureza, ao contrário, não é moral, mas estética, é a criação lírica de um universo inaudito assim como sua prática constitui uma “ascensão às avessas”:

ASCENSÃO

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
 Foi que vi como o adulto é sensato!
 Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
 Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
 Como não ascender ainda mais até a ausência da voz?
 (Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
 Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
 ainda sem movimento.
 Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
 ainda sem penugens.
 Por que não voltar a palpar as primeiras formas da pedra. A escutar
 Os primeiros pios dos pássaros. A ver
 As primeiras cores do amanhecer.
 Como não voltar onde a invenção está virgem?
 Por que não ascender de volta ao tartamudo!⁷¹

Essa *ascensão* é aparentemente moral, vai de início sendo guiada pela memória, perpassa alguns lugares comuns da infância plena, suas expressões e a natureza estão unidas. Entretanto, no corpo dos versos essa união parece não se completar sem alguns “nãos”, ruído sentimental em cada eco de uma infância perdida. Antes, porém, de esbarrar na descrição nostálgica e na consciência sentimental da separação, o quinto verso transcende o poema. A partir do advérbio *mais*, a memória e seu movimento nostálgico são ultrapassados pelo efeito poético da *invenção*. Nesse outro plano, Manoel subverte o sentido e a direção da palavra que intitula o poema, envolvendo-a liricamente

⁷¹ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Poesia Completa (1937 - 2010). 6. ed. São Paulo: Leya, 2010, p. 409.

de uma luz distinta. Decorrente disto, o alvo se volta novamente à *ausência da voz* ou o mesmo patamar em que estão os olhos de pássaro do *menino do mato*, ou seja, o lugar em que as coisas se assumem em sua forma primeira, ou até antes disso: *o próprio feto do verbo –/ ainda sem movimento*.

Não é por menos, então, que o verso seguinte se volta para o próprio poema e traça um ponto de contato entre a *infância-memória* e a *infância-invenção*. Manoel de Barros encontra na palavra latina — cuja raiz *īnfāns* de fato remete à *ausência de voz*, segundo o Dicionário Latino - Português⁷² — o limite pelo qual a estrutura do poema separa as duas condições dessa ascensão à infância; os cinco primeiros versos vão em direção a isso, apontam para trás e nada são além de uma *satisfação moral* com uma condição *ingênua* da infância suscitada pela lembrança. No sexto, através da metalinguagem, destrincham-se as minúcias do poema (*infantia*, com *t*, em latim) e o artista aponta para fora, numa direção estética que busca repensar o que seria esse momento obscuro e nascedouro da linguagem.

A busca do silêncio, portanto, é um modo de calar a palavra gasta que gira em falso nos discursos da história, a fim de poder ouvir o sussurro exíguo da poesia ainda muda, estática, o regresso surdo ao reino drummondiano das palavras. Ou, para dizer com Octavio Paz, o regresso aonde os nomes são desnecessários, o lugar do silêncio material das palavras do qual se pode extrair liricamente a língua anterior à própria língua: “o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa”⁷³. É o reino da imagem, as *terras de lá*, para além da infância e *onde a invenção está virgem*. Por isso, de certo modo, difere o sentido do poeta com o do Ideal schilleriano no que diz respeito à satisfação moral. Pois embora não se possa abandonar a condição moderna e as formas conscientes de se fazer poesia, este lugar se alcança pelo exercício estético de negação das qualidades sentimentais, do raciocínio, da inteligência; alcança-se pelo lado oposto a língua-pensamento, passa por aqueles que não a falam, que a tartamudeiam, erram e só prestam para comunicar a palavra poética, num eterno nascimento continuado.

A transfiguração da metalinguagem, enfim, estabelece um meio pelo qual Manoel de Barros consagra poeticamente esse tipo de fala demiúrgica, limitada, mas eterna. Ela é a reordenação rítmica e plástica pela qual se pode transgredir a ordem

⁷² “Infantia, ae”, subs. F. I - Sent. Próprio. Def. 1e. incapacidade de falar, mudez. Cf. FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino – Português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

⁷³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2012, p. 44.

estabelecida. Através de sua sensível elaboração, o poeta abriga em sua obra as figuras abandonadas e as despreziosas; um duplo comportamento intempestivo, em que o desencanto do mundo é transfigurado e a infância substitui o horizonte histórico. Sua poesia resgata dos restos de uma sociedade reificada a sua mais intuitiva forma, inaugurando na palavra a ruína.

3 O POETA E OS CORPOS

“Os outros: o melhor de mim sou eles.”⁷⁴

Manoel de Barros

3.1 ASCENÇÃO À INFÂNCIA

Vê-se que a infância em Manoel de Barros não é necessariamente um elogio à inocência pura e simples da primeira idade. Tampouco uma satisfação moral através da memória. É a busca estética por um lugar inaudito, em que palavra e imagem são percebidas em um momento pleno de significações imediatas.

Para além dos temas da busca original e do renascimento estético, a infância é recuperada pelo poeta por outros motivos. Em conjunto com o abandono, ela enuncia um estado de periferia da linguagem, um estado no qual a fala desprezada, encontrada nas vozes marginais, pode revelar o instante poético, pois, sobretudo nas sociedades modernas, a infância não é tomada como parte integrante da totalidade da vida, mas antes vista como algo adjacente, um estágio menor e que não compreende a realidade objetiva para a qual somente o adulto se sente capacitado.

Justamente por isso ela se torna um dos momentos de predileção do poeta, pois o não compromisso da criança com o que é central na idade madura (isto é, a seriedade intelectual, o progresso material, ou o triunfo financeiro) torna-se sensível no seu modo de operar a linguagem; ela desestrutura a ordem racional que se aloja nos usos acostumados da linguagem adulta — sempre reincidente na austeridade comunicativa ou na afetação retórica. Além disso, ambos divergem na sua forma de ver e conceber o mundo; enquanto um busca ajustar-se à regularidade sistêmica, o outro constrange e desmonta essa regularidade através da fala, sendo capaz até de reinventar o universo nesse ato de transgressão verbal. A infância teria, então, o prestígio da linguagem marginal que não funciona para comunicar, mas que funciona para fazer poesia:

⁷⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 49.

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio.⁷⁵

A infância desafia a seriedade dos discursos, por isso a sua fala pode ser associada ao *delírio*, isso porque o adulto se utiliza da língua para efetivar a comunicação do real, acreditando possuir nisso a coerência entre a sua subjetividade e o mundo. Desse modo, ao vincular a poesia com esse tipo de desestruturação do funcionamento verbal, Manoel se filia à loucura como sendo um tipo de execução artística. Através da metalinguagem, o *delírio verbal* reaparece e atua como um conceito técnico capaz de inserir outras possibilidades expressivas à feitura de um poema. O tom descritivo que confere a metalinguagem ao texto permite fazer uma aproximação entre o verso destacado (*Eu escuto a cor dos passarinhos*) e a função delirante do verbo, como se quisesse o autor estabelecer uma regra gramatical à parte da língua culta, uma regra adjacente e de funcionamento estrito.

Até mesmo quando a infância não está declarada de modo ostensivo, pode-se perceber o surgimento desse estado de linguagem e, no entendimento de Afonso de Castro, “quando esse estado de inocência deslumbra-se ou atinge maior grau, é semelhante à transfiguração da natureza”⁷⁶. Talvez mais do que inocência, esse estado mostre um engenho de realização, cujo apreço pela fala periférica permite ao poeta incorporar esse outro (a criança) e sustentar a poesia enquanto um estado de criação continuado. Por se tratar de um recurso poético, é possível depurá-lo ao longo de seus poemas metalinguísticos como forma e meio de conceber seus versos mais notáveis no que diz respeito à transfiguração da palavra:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
 imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás

⁷⁵ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 10.

⁷⁶ CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: Editora FUCMT, 1991, p. 187.

de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
 rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
 fazia uma volta atrás da casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem.⁷⁷

Através desse recurso, a infância aparece como um estado não declarado, mas sensível no trajeto da memória que perpassa a casa enunciada e o rio que fazia a volta por detrás. Mais sensível ainda através da metalinguagem, que novamente cria uma inimidade entre a norma culta e o estado de linguagem infantil e periférica, tangente à língua-regra, em que os nomes e as coisas não se conectam (*o nome empobreceu a imagem*).

Reduzindo essa correlação em *imagem versus nome*, pode-se dizer que a primeira está para a poesia e para linguagem permeada pelo estado, enquanto o segundo está para a mediação intelectual da palavra em relação ao seu objeto. À primeira vista, tem-se até a impressão de que um supera o outro, mas não é possível conceber a imagem poética sem a sua contraparte nominal. Da mesma maneira, a própria metalinguagem se faz necessária enquanto um arranjo formal hábil para a amarração imagética, visto que ela atua de modo estruturante no processo encantatório para que o estado de infância se contraponha à fala denotativa. Com isso se perceberá que persiste uma tensão entre o desejo e o engenho, afinal, embora a imagem seja evidenciada pelo seu efeito poético-visual, não foi possível abrir mão de uma organização coerente que a exprimisse.

O conceito de Infância em Manoel de Barros vai além do que aqui se tenta refletir e pode ter outras implicações, nem é o intuito desta pesquisa defini-lo em sua completude. Vale ressaltar, porém, que não se trata de uma recuperação idealizante da memória, como pode confirmar Gizabel Fortti: em sua poesia “é possível constatar que a infância não é somente uma etapa cronológica da vida, mas um ‘sentimento’ que não só começou um dia como se prolonga”.⁷⁸ O sentimento, no sentido em que se vem trabalhando aqui, desponta como uma elaboração estética do fazer poético, no qual a experiência verbal intenciona promover um estado no qual a palavra funcione à margem

⁷⁷ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 14.

⁷⁸ FORTTI, Gizabel. *A infância em Manoel de Barros*. PUC Rio, p. 49. Disponível em: https://www.academia.edu/8473876/4_A_INF%C3%82NCIA_EM_MANOEL_DE_BARROS. Acesso em: 21 jul. 2022.

da comunicação corrente. O que interessa apreender é esse estado que o poeta busca desenvolver, mesmo com as suas tensões: a presença lírica das vozes desprezadas no mundo dos adultos ou daqueles nos quais operam as ordens de conquista da vida.

3.2 OUTRAS VOZES, OUTROS CORPOS

Por isso dirá o poeta que a *Poesia é a loucura das palavras*⁷⁹, ou que *No osso da fala dos loucos há lírios*⁸⁰, pois a figuração do desvario é importante e expande a questão da periferia da linguagem. Assim como as crianças, outras figuras marginalizadas vêm à tona e transcrevem o estado de uma linguagem que é, em si mesma, um rompimento com os discursos que sustentam a pretensa respeitabilidade das pessoas “normais”.

Na poesia de Manoel, os marginalizados, tidos como loucos e desajustados, podem exercer seus ofícios e articular suas palavras. Nomes como *João*⁸¹ e *Gedeão*⁸², o *Avô* com seus delírios⁸³, figuras como *Mário-pega-sapo*⁸⁴, *Antônio Ninguém*⁸⁵, *Bola-Sete*⁸⁶ — o filósofo do beco —, *Joaquim Sapê*⁸⁷ e o *Catador*⁸⁸ são alguns dos exemplos incorporados pelo poeta no texto em virtude de suas qualidades desprezíveis, personagens que não prestam para a manutenção de uma ordem social centrada na noção de progresso ou da produtividade econômica.

Por outro lado, Fernanda Martins da Silva ressalta que “todos esses seres e escórias são aclamados na lírica manoelina, o que equivale dizer que a sua poesia possui resquícios da modernidade diante desse outro poetizado em sua obra”⁸⁹. A

⁷⁹ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 22.

⁸⁰ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 29.

⁸¹ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 19.

⁸² Ibid., p. 27.

⁸³ BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013, p. 7.

⁸⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 52.

⁸⁵ Ibid., p. 53.

⁸⁶ Ibid., p. 55.

⁸⁷ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo, Leya, 2013, p. 37.

⁸⁸ Ibid., p. 43.

⁸⁹ SILVA, Fernanda Martins da. *Manoel de Barros e Bispo do Rosário: diálogos com a margem*. In: Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – contra os preconceitos: história e

modernidade, nesse caso, advém precisamente da maneira de tematizar o que seria essa indigência social, porque não se trata de um arremedo descritivo e nem de uma denúncia esvaziada dos padrões sócio-políticos nos quais esses nomes se inserem. Não, esses loucos inadaptáveis são eficientes estéticos, levam o autor a reorganizar a sua forma literária a fim de conseguir abrangê-los enquanto experiência poética.

Dessa forma, os *outros* permeiam a obra do autor contribuindo para uma escrita não convencional, que apaga os traços de razoabilidade fria e instaura um universo novo através do inesperado verbal, choques semânticos e da sintaxe tensionada. São em sua maioria pessoas marcadas de abandono e que, exatamente por isso, prorrompem aquilo que está no núcleo dessa poesia: o ínfimo, o desprezado, o marginal etc. Nesse sentido, quando se coloca a atenção na fala desses personagens, Manoel assume outra vez o estado de linguagem periférica a fim de trabalhar poeticamente seus temas sob tais perspectivas:

Sombra-Boa tem hora que entra em pura
decomposição lírica: “Aromas de tomilhos
dementam cigarras”. Conversava em Guató, em
Português, e em Pássaro.
Me disse em língua-pássaro: “Anhumas premunem
Mulheres grávidas, três dias antes do inturgescer”.⁹⁰

Em alguns momentos, esses personagens chegam a exprimir uma ligação profunda com a natureza, algo que parece decorrer do distanciamento que tais figuras têm daquilo que compete à compreensão intelectual do mundo. Isolado em seu universo, *Sombra-Boa* integra-se ao lugar de onde fala e, através de suas palavras, evidencia a sensibilidade com as miudezas desse espaço: “*Aromas de tomilhos/dementam cigarras*”. O poeta, por consequência, procura captar não apenas as características que o compõem, mas também a sua fala, quer se apropriar dessa linguagem cujo trânsito se dá irrestritamente entre idiomas e línguas inimagináveis, chegando ao fascínio da adivinhação.

Seguindo nessa galeria de pessoas marginais que se confundem com o meio natural através da prática do abandono, *Bernardo da Matta* é, talvez, a mais importante.

democracia, p. 4. Disponível em:
https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502491338_ARQUIVO_ResumoSNH2017.pdf. Acesso em: 26 jul. 2022.

⁹⁰ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p.35.

Ele concentra essa presença atípica que tanto fascina na poesia de Manoel, capaz de conjugar em si a natureza em seus aspectos menos nobres, mas que por conta disso pode despertar o extraordinário de uma comunicação horizontal com o mundo:

1. NO PRESENTE

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Semente de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos de vidro, seus espelinhos – nascem pregos primaveris!

Não se sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas apodrecem.

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente. No centro do escuro se espraíam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacaroa. Sonda com olho gordo de hulha quando o sáurio amolece a ovejira. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre. (...) ⁹¹

Semelhante à *Sombra-Boa*, a figura de *Bernardo* consagra uma vivência rasteira, é um ser *apoderado pelo chão*, que pode vislumbrar o nascimento da vida na postura dos ovos do animal rastejante, pode dialogar com as forças dessa vida lateral e apreender suas falas em *língua de folha e de escama*; pode até mesmo ouvir o ser em formação e presumir a sua gênese, algo tão caro ao poeta.

Bernardo é uma figura recorrente na poesia de Manoel de Barros e, embora seja prestigiado por sua capacidade de comunhão com a natureza e por ser, nas palavras de Adélia Menegazzo, “um tipo pré-histórico que permanece nas fronteiras entre o animal

⁹¹ BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 31.

e o vegetal”⁹², ele será constantemente reclamado enquanto prática literária desse estado de periferia da linguagem. O poeta quer incorporar esse idioma sem história, não registrado, cujas possibilidades só podem ser assimiladas pela fala poética.

Não obstante, a força transfigurativa vem de seus atributos desprezíveis e de sua condição marginal, por meio dos quais pode consolidar essa relação com a natureza que é, ao mesmo tempo, ignominiosa e deslumbrante: *Como a foz de um rio – Bernardo se inventa.../ Lugarejos cobertos de limo o imitam*⁹³. Ou ainda: *Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas*⁹⁴. Isso porque, através do menosprezado, Bernardo é capaz de revigorar a linguagem conferindo-lhe o apuro de perceber as chuvas por suas identidades, ou de desaguar o ser mantendo a distinção por meio da invenção, e o faz enxergando/criando imagens apenas realizáveis poeticamente. Desse modo, no entendimento de Yanna Karlla Cunha, é importante ressaltar:

Acompanhar o olhar da personagem em destaque contribui para reestabelecer a importância do ínfimo, dos seres que a sociedade descarta. Suas imagens proporcionam uma epifania, muitas vezes coloca diante dos olhos a manifestação do sagrado, por isso Bernardo aparece sempre em um contexto no qual a linguagem não é suficiente para expressão e, muito menos, a razão é capaz de compreender.⁹⁵

É por esse motivo que tal figura marginal se torna imperiosa para a metalinguagem de Manoel de Barros. Visto que, se essa forma da personagem olhar o mundo e, conseqüentemente, de expressá-lo só é possível no nível da poesia, ela recoloca para o artista a necessidade de desempenhar uma técnica que compreenda esse processo de transfiguração. Pois é no conviver com os pormenores infames do mundo (o limo, os insetos, cacos de vidro, bosta de aves, sementes de capim etc.), que Bernardo é capaz de instaurar essa poética transformadora, arrojada no raso em direção ao imensurável:

Bernardo da Matta nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores

⁹² MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991, p. 195.

⁹³ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 8.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵ CUNHA, Yanna Karlla H G. *O andarilho Bernardo na produção poética de Manoel de Barros*. Revista Entrelaces (UFC), Fortaleza, v.1, n. 8, 2016, p. 104.

Que ver o silêncio das formas
 E o formato dos cantos. Pois Pois.
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
 escutamentos de Bernardo.
 Ele via e ouvia inexistências.
 Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
 poeta.⁹⁶

Como um ser anterior à compreensão, enfim, Bernardo é intransitivo, está aberto às possibilidades imagéticas em um universo lírico e, por conta disso, talvez só mesmo a intransitividade seja capaz de abarcá-lo: *Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.*

Já em outras situações, como no meio urbano, o distanciamento desses indivíduos expressa a marginalidade presente no espaço do coletivo. O espaço em que impera a fúria produtivista é vislumbrado por aquilo que contém de abandono. O poeta, desse modo, transmite a voz daquele que comunica a experiência do ignóbil, compartilhando da solidão e da indignância moral que constituem a inteireza desse tipo de figura:

UM FILÓSOFO DE BECO

Bola-Sete é filósofo de beco.
 Marimbondo faz casa no seu grenho – ele nem zine.
 Eu queria fazer a biografia do orvalho – me disse.
 E dos becos também.
 É preciso refazer os becos, Senhor!
 O beco é uma instituição que une o escuro do homem
 com a indignância do lugar.
 O beco é um lugar que eleva o homem até o seu melhor
 aniquilamento.
 Um anspeçada, amigo meu, de aspecto moscal, só encontrou a salvação nos becos.
 Antoninha-me-leva era Eminência nos becos de Corumbá.
 Senhor, quem encherá os bolsos de guimbas, de tampinhas de cerveja, de vidrinhos de guardar moscas – senão os tontos de beco?
 E quem levará para casa todos os dias de tarde a mesma solidão – senão os doidos de beco?

(Algum doido de beco me descende?)⁹⁷

⁹⁶ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo, Leya, 2013, p. 47.

⁹⁷ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 55.

O trato poético dado aos marginalizados assume — pela linguagem — a desenvoltura filosófica que contempla no ser a sua parcela de obscuridade. *Bola-Sete* arrasta para a sua voz o clamor de um discurso de salvação, salvação que se dá pelo aniquilamento em oposição à libertação luminosa. O escuro dos becos é o escuro do sujeito; a indigência dos loucos e das prostitutas impregna o espaço e o gosto pelo lugar sem saída é a possibilidade do encontro consigo mesmo. As coisas coletadas e o espaço reduzido já foram vistos aqui sob outros aspectos, mas a loucura repropõe os temas de Manoel através de um novo olhar, o olhar do indivíduo que está à margem da sociedade.

Os sujeitos elencados, embora isolados, unem-se sob o signo do abandono. Manoel promove um meio de reiterar os sentidos de sua poética através de personagens cujas falas só são apreensíveis por uma sensibilidade tangencial. O beco, por sua vez, cinge e une a solidão desses indivíduos em seu bojo, constituindo-se poeticamente como um lugar de libertação às avessas; não há como negar o eco que esse tipo de espaço tem na literatura brasileira:

Poema de beco

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
-O que vejo é o beco.⁹⁸

Com Bandeira, o beco é consciência e consequência do aniquilamento subjetivo. O que ali foi trabalhado através da filosofia de *Bola-Sete*, neste dístico pode ser percebido em sua concretude formal, pois, enquanto se tem um primeiro verso longo e horizontal, questionando os signos virtuosos de expansão lírica, há um segundo que é curto e que responde, em um só apagamento, à negação desses elementos todos. O duplo movimento de abertura e fechamento promove uma experiência visual entre a linha do horizonte, suas possibilidades e o beco com seu encurtamento e anulação. Por isso, os *doidos de beco* povoam a poesia de Manoel, a existência deles proporciona outro tipo de poética, semelhante ao que se vê em alguns momentos da obra de Bandeira, uma poética que não almeja o grande, o longe, a Glória em sua maiúscula alegoria, mas o obscuro presente, o sentimento local e a sua expressividade ordinária.

Por essa razão Manoel enaltece esses personagens. Assim como faz com as coisas jogadas fora, ele persiste no esforço de transfiguração lírica a fim de renovar o humano, fazer dele poesia:

⁹⁸ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 150.

O PALHAÇO

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
 Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
 Vinha pingando oceano!
 Todo estragado de azul.⁹⁹

Pode-se pressentir que, no intuito de querer abrigar o abandono, Manoel estima os indivíduos em suas carências materiais e naquilo que contêm de desamparo e deserção de si próprios, o quinhão de desterro comum a todos. Mesmo o *palhaço*, figura central no encantamento do circo, está aqui representando pela debilidade artística longe dos picadeiros.

Nesse exemplo, fica evidente que a personagem é trabalhada através do seu contrário, por aquilo que ela tem de insuficiência ao invés de brilho. O palhaço gosta do que é menosprezado, como sugere o primeiro verso ao alinhar *lixeiros, crianças e árvores*. Aquilo que tem de luminoso (a *estrela*), ele arrasta pelo chão em uma corda, sujando e encobrindo a luz que talvez tivesse, aquilo que ele tem de grandioso (o *oceano*) exprime-se pelo ínfimo, em gotas. E o *azul* é uma cor que aprofunda a subjetividade, o azul o estraga e o corrompe, não é cor de alegria e muito menos celeste, parece antes condenar a circunstância de resignação em que o indivíduo se encontra. Entretanto, nesse exercício de oposições, o poeta é capaz de lhe devolver a beleza; as imagens fruem do ilogismo dado às possibilidades alcançáveis sob tal estado de linguagem e, sem continências, podem reavivar o palhaço justamente por meio daquilo que o fragiliza.

Em função disso o poeta registra: *Pessoas pertencidas de abandono me comovem:/ tanto quanto as soberbas coisas ínfimas*¹⁰⁰, pois o abandono tem forma e tem sujeito, motiva o artista a construir uma estética que possa comunicá-lo como um valor. Tanto as coisas desprezadas quanto os indivíduos e a infância (como algo periférico à realidade adulta) concentram esse valor e podem expressá-lo no instante insignificante da palavra poética. Porque, na fatura lírica, eles comportam um caráter transfigurativo, que acolhe o desamparo e a abnegação e os conduz à virtude por aquilo mesmo que carregam:

⁹⁹ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 39.

¹⁰⁰ BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 17.

RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado.¹⁰¹

É por esse motivo que a figura desarrumada de um *monge descabelado* pode refugiar o valor do abandono, já que, mais do que uma ausência, esse valor encerra uma presença, cuja importância concentra as debilidades morais e materiais e os integra no humano como potências estéticas.

A *ruína*, nesse sentido, é a construção pertinente no esfacelamento, um monumento ao fim e, quem sabe, a um recomeço. Tornando-se uma *desconstrução*, ela é um desejo verbalizado pelo monge, que almeja o paradoxo de criá-la por meio de uma linguagem do impossível, um traquejo da loucura que, no entanto, pode-se efetivar liricamente. Na verdade, oportuniza essa linguagem o que o monge traz de loucura e desatino, pois somente em seu desvario poético as falências de uma sociedade ou de um indivíduo podem ser viabilizadas como um tipo de propulsão artística. Por isso Manoel o aproxima da criação: *o olho do monge estava perto de ser um canto*, pois sua voz e sua visão confundem o anseio de uma técnica que quer mais do que apenas enxergar o mundo: deseja refazê-lo por meio da palavra.

Assim, a desconstrução se parece com uma *tapera*, um ícone que é reaproveitado pelo poeta exatamente por sua consistência depauperada. Entre a função de adjetivar um sujeito apalermado ou de designar um edifício decadente, esse termo serve muito bem aos desígnios de Manoel. No entanto, quando diz *Não sou sequer uma tapera, Senhor*¹⁰², ou *Suporte de uma tapera é o abandono*¹⁰³ ela parece ser mesmo

¹⁰¹ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 29.

¹⁰² BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 27.

mais coerente com esse desejo de *abrigar o abandono* e, também, de ser sustentada por ele.

De todo modo, a personagem acaba por redirecionar essa *tapera* de volta para a linguagem, literalmente projetando uma estrutura que pudesse abrigar o termo registrado em caixa-alta: *A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela*. Por conta disso, não é de se estranhar a semelhança que esse tipo de abrigo possui com outro momento da literatura nacional; em *Grande sertão: veredas*, vê-se um lugar onde a guerra e a destruição são suspensas por algumas páginas para dar lugar à serenidade e à descontração:

Lugar perto da Guararavacã do Guaicuí: Tapera Nhã, nome que chamava-se. Ali era bom? Sossegava. Mas, tem horas em que me pergunto: se melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão. Ali era bonito, sim senhor.¹⁰⁴

É aí, porém, que Riobaldo afirma: *foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados*¹⁰⁵, pois nesse lugar se conclui a certeza do amor com todas as suas consequências narrativas e transformadoras, sob essa *tapera* a palavra ganha gente, ganha sentido e pulsão:

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. [...] Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor?¹⁰⁶

No caso de Manoel, esse sentimento ainda carece de reestruturação, algo que participa do perecimento dos sentidos que o seu tempo demanda. Então, como está no título, a edificação competente para tal é a *Ruína* e, por conseguinte, a poesia. O poema é a *tapera* necessária para resguardar a palavra com tudo aquilo que um dia teve — e talvez terá — de humanidade dentro dela.

3.3 A PINTURA DE RÔMULO QUIROGA

¹⁰³ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 16.

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 218.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 220.

Enfim, estes personagens podem ser lidos como um tipo de prática empírica do abandono que o poeta valoriza enquanto experiência poética, devem ser reconhecidos por aquilo que têm de lacunar, pois suas forças vêm de fracassos e faltas; são, nas palavras de Hélvio de Campos¹⁰⁷, “impotências políticas, científicas e econômicas, e até mesmo artísticas” — que mais adiante conclui: “Todos são mais facilmente identificados nas colônias do que nas metrópoles, são marginais às cidades e ao enredo da história tradicional, às discussões acadêmicas, e aos depositários da arte tida como tal.”. Nesse sentido, o autor do artigo apresenta uma das figuras centrais para o entendimento das vozes marginais: *Rômulo Quiroga*, a quem dedica um trabalho instigante entre pintura primitiva, modernismo e a poesia de Manoel de Barros. O estudo abrange uma reflexão sobre a influência desse espectro primitivista e a força que a periferia estética tem sobre Manoel, “estendendo essa noção ao não civilizado, ao fronteiro, ao colonizado e a outras figuras aproximadas da visão infantil como paradigma para a arte”.

Dessa forma, é interessante conhecer não só o poema, mas também a nota introdutória que o antecede:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos serrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldas de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.

AS LIÇÕES DE R.Q.

Apreendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

¹⁰⁷ CAMPOS, Helvio Henrique de. *Rômulo Quiroga na galeria de pintores modernos: conjugação entre poesia e pintura na poesia de Manoel de Barros*. Revista Línguas & Letras (Unioeste), Cascavel, v. 15, n. 30, 2014, p. 3 et seq. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10214>. Acesso em: 2 ago. 2022.

A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem de suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma: Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.¹⁰⁸

Apesar da ambiguidade¹⁰⁹ que a invenção do pintor Rômulo Quiroga desperta, têm-se precisamente a figura de um artista marginal, que parece antecipar algumas tendências primitivistas que influenciaram tanto a arte plástica de pintores modernos quanto o poeta. A criação de *um artista iluminado e um ser obscuro* carrega em seu seio o beco existencial que desabrocha em arte, e a materialização das tintas recolhidas no abandono insere mais uma vez a relação com a natureza. É na cor *psíquica*, contudo, que está um contraste importante para o espectro da composição artística: a cor pode tanto contradizer a noção usual de esperança como sugerir esperança na velhice, ou outras formas de apreensão. Seja como for, o processo se assemelha ao *palhaço*, visto há pouco, em que a cor depende de um aprofundamento subjetivo para daí emergir algum sentido, o qual não é dado previamente.

O mergulho no ser e *as formas incorporantes* parecem anunciar, a sua maneira, a poesia de Manoel de Barros, seus modos de criação e recepção e o seu cuidado com certos aspectos sensoriais da língua. Em conjunto com Picasso, Braque e Paul Klee, a nota ainda coloca alguns detalhes nucleares do cubismo e do surrealismo: o rompimento com formas naturais, efeitos de luz, conceitos de espaço e perspectiva, a quebra de planos, a simultaneidade das visões etc. O primitivismo sugere ainda uma relação entre

¹⁰⁸ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 50-51.

¹⁰⁹ A respeito da ambiguidade temporal em torno do conhecimento de Rômulo Quiroga Cf CAMPOS, Helvio Henrique de. *Rômulo Quiroga na galeria de pintores modernos: conjunção entre poesia e pintura na poesia de Manoel de Barros*. Revista Línguas & Letras (Unioeste), Cascavel, v. 15, n. 30, 2014. Disponível em: [https://e-
revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10214](https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10214). Acesso em: 2 ago. 2022.

periferia e metrópole, e a experiência Rômulo Quiroga se torna a própria experiência de intersecção do primitivismo nas artes plásticas, culminando na influência da poesia.

Não à toa, o poema *AS LIÇÕES DE R.Q.* assevera logo no primeiro verso a origem do artista: *um pintor boliviano*. A partir disso, introduz-se outra forma corrente da metalinguagem em Manoel de Barros, o manual, isto é, um compêndio em que se inserem apontamentos mais ou menos técnicos a respeito da criação estética. Após o primeiro verso, uma lista começa a se formar e os demais pontuam os ensinamentos do pintor da aldeia de Chiquitos. Os dois versos seguintes trazem a justaposição do movimento tanto da escrita quanto do pincel, promovendo uma dupla expressão metalinguística: a *expressão reta* e o *traço acostumado*. Ambas as imagens conciliam e difundem o íntimo vínculo entre poesia e pintura, aprendendo uma com a outra, como afirma Maria Adélia Menegazzo ao dizer que, “assentando suas bases na imagem, poesia e pintura passam a falar a mesma linguagem” e, dessa maneira, propõe a autora mais adiante:


A poética de Manoel de Barros caminha neste sentido. Encontramos basicamente três recursos advindos da pintura de vanguarda em sua poesia: a técnica surrealista de composição da imagem na fusão da realidade diferentes; a técnica cubista de montagem das imagens através de suas obras, em que uma mesma imagem é reutilizada e compõem novos significados; e a livre fantasia de Paul Klee, onde a simplicidade das formas sintetiza uma capacidade incomum de experimentar e sentir o mundo.¹¹⁰

Desse modo, o uso da imagem autorreferente através da metalinguagem e a penetração da arte plástica conformam um tipo de consciência estética também marginal, mas que por meio do trabalho literário — sustentado na trajetória de seus poemas — reinventa o mundo, a poesia e a arte como um todo. É assim que os versos seguintes reivindicam não a conquista, mas o conquistado, absorvendo as impotências sociais no processo da invenção: *A força de um artista vem de suas derrotas./ Só a alma atormentada pode trazer para a voz/ um formato de pássaro*. A transfiguração é resultado de uma interiorização da ruína, ou o artista iluminado é um ser obscuro e a forma da arte depende desse abandono de si em si mesmo diante dos fracassos da vida. O que parece sugerir Manoel é justamente esse processo, um ensinamento que se

¹¹⁰ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991, p. 181.

transmite no mesmo momento em que é criação, desenvolvido na estrutura da linguagem poeticamente organizada.

O *formato de pássaro* é, então, a possibilidade, o achado, é a composição fronteiriça da representação visual na palavra. O poeta insiste uma vez mais na imagem por meio de seus contornos, sustentando tanto a consciência pictórica quanto a verbal. Tal sugestão remete a outro poema do autor, escrito há alguns anos antes, no qual se pode ler um diálogo importante com a própria língua a respeito da mimese poética:



Caligrafei seu nome assim . Mas pode
 Uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
 Pássaro?
 Antigamente podia.
 As letras aceitavam pássaros.¹¹¹

O trecho, além de colocar novamente a questão da influência do primitivismo através de uma inscrição rupestre, leva a linguagem ao seu limite, a palavra quer ser o objeto mais do que representá-lo. De modo semelhante em ambos os poemas, os contornos do pássaro evidenciam a tentativa de pintar com a voz numa espécie de anseio expressivo que comunique sem mediações, é outro apelo à infância como reinauguração lírica e à abolição dos meios intelectivos de construção do sentido¹¹². É por isso que n' *AS LIÇÕES DE R.Q.*, logo em seguida, pode-se ter um verso em aberto, que introduz dois versos fundamentais para essa leitura:

Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.

A arte não ter *pensa* encerra algumas possibilidades de interpretação: que a arte não pensa, não tem pensamento, ou até mesmo que ela não tenha tino, sensatez ou preocupação se se aprofundar no termo enquanto substantivo. Em todos os casos, o

¹¹¹ BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013, p. 19.

¹¹² Também parece ser um apelo urgente à visualidade que almeja a poesia de Manoel, que traz para os seus versos uma demonstração inconfundível do anseio de “fazer ver” com a palavra, reformulando-a completamente se necessário. Inclusive, é possível perceber uma dosagem daquela compreensão poundiana sobre a *Fanopeia* — meio pelo qual alguns tipos de poesia devem “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual”. O crítico, nesse sentido, chega a eleger os ideogramas na poesia chinesa como o ápice do desenho enquanto um tipo de condensação visual na escrita. Cf. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 69.

verbo *ter*, seguido da negação, reforça o não comprometimento da arte com a postura reflexionante de mediação do sentido, gerando uma antítese com os versos seguintes. A visão e a memória são formas de apreensão e, conseqüentemente, de recriação do mundo, mas é na *imaginação* que a arte pode estreitar e superar essas formas e se ver livre do peso intelectual para, enfim, pôr em movimento a sua força transformadora. Portanto, no imediatismo da nova palavra, Manoel de Barros registra esse outro nível da experiência estética: *transver*, forma viva que condensa, a um só tempo, ação e recepção, deflagrando o contínuo entre a subjetividade e o mundo exterior.

Os ensinamentos, no poema, seguem nesse exercício de transfusão do ser por meio de uma prática plástico-poética que supere as formas naturais, permitindo assim a manifestação da imaginação. Por conseqüência, *desformar* e *tirar da natureza as naturalidades* são meios que reúnem, poeticamente, os aprendizados das vanguardas como método de reconfiguração do mundo por meio da arte, ou, nas palavras de José Fernandes:

Manoel de Barros alia à técnica cubista os princípios estéticos surrealistas referentes à realidade, quando cria imagens explosivas que visam ultrapassar a gratuidade do mundo com sua lógica e suas leis (i) racionais. Assim entendida, a realidade do poema é uma realidade terceira que transcende as realidades vista e sentida. O poema, deste modo, é uma supra-criação de palavras-cores que lembram, muito longinquamente, a palavra-cor inicial.¹¹³

Nos versos que se seguem, o eco do verbo *fazer*, assim no indicativo, divulga os preceitos do manual e os coloca em prática incentivando as possibilidades em aberto da criação verbal. O poeta pode, então, sonhar suas cores e formas, sugerir o voo impossível através da palavra (feito às personagens flutuantes de Chagall) e o delírio particular se torna feitura universal àqueles que se dispõem a ouvir o inaudível, como *o alarme do silêncio*. É por conta disso que no aprendizado com o cubismo e com o surrealismo se percebe a semelhança com a loucura da palavra, o gosto vulnerável por crianças e doidos e a figuração dos desprezados e incapazes. Pois no abandono do indivíduo adulto e racional está a criação livre e, no rompimento com lógica denotativa da língua, está o insólito verbal.

Rômulo Quiroga, enfim, é a concentração dessa força criativa, o poeta elege seu mestre por conta daquilo que ele reúne de abandono e impotência, coloca o artista

¹¹³ FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: Universidade Federal de Mato Grosso – Centro pedagógico de Barra do Garças, 1987, p. 20.

marginal no centro da discussão estética a fim de promover um diálogo entre as tintas e as palavras. Diante disso, a metalinguagem se torna uma estrutura que suspende e sustenta tais formas plástico-poéticas acima do nível preestabelecido pela razão, sem incorrer no hermetismo, mas antes convidando e atraindo a leitura para o assombroso processo da criação artística. Mais ainda, é no espaço da metalinguagem que se tem uma via de acesso para o próprio poeta integrar-se ao poema por meio dos ensinamentos, pois, se são as *formas incorporantes*, pode o poeta se incorporar à forma através da explicitação erótica. Com isso, o poema se fecha no ato da *invenção*, alude a si próprio e à capacidade de engenho obtida no aprendizado com a pintura moderna; e, por meio da multiplicidade da visão — semelhante aos nus de Braque e Picasso (ver figuras 2 e 3 do anexo) —, o artista é absorvido pela sua arte, une-se a ela em um ato que é, ao mesmo tempo, corpóreo, verbal e imagético.

3.4 A NOITE DA OSTRAS

Aproveitando o ensejo, há que se falar do uso do corpo e do erotismo na poesia de Manoel de Barros, pois, de acordo com o que se vem discutindo até aqui, esse tema demonstra igualmente um exercício de reinvenção lírica. E, seguindo o tratamento poético da infância, do abandono e das personagens periféricas, a elaboração do erótico será atravessada pelo descobrimento encantatório e original, pela experiência sensorial do chão com seu mundo infinitesimal e pela devoção profana do corpo, tanto o do seu quanto o dos outros.

É na relação com a própria escrita, porém, que a categoria se depara com a reformulação metalinguística e com o questionamento de certas bases tradicionais da lírica. A erotização da palavra é um dos recursos primordiais para o autor se apropriar de sua poética, bem como para desmontar a linguagem arraigada nos discursos convencionais, além de rever a tradição em que se insere a arte poética. Assim entendem Thalita Melotto e Marcelo Marinho¹¹⁴ ao introduzirem a questão:

[...] o Erotismo desestrutura o objeto, desconstrói perspectivas canônicas do Ocidente, elabora a colagem de novas representações do

¹¹⁴ MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. *Arte, Erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros*. In: MARINHO, Marcelo *et al.* Manoel de Barros: o brejo e o solfejo. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009, p. 31.

universo e torna-se uma ferramenta para a própria auto-reflexão sobre o fazer artístico.

Mais adiante, tratando da poesia de Manoel, afirmam:

Nesse universo em perpétua desconstrução-reconstrução por intermédio da palavra, a criação literária assume ares de procriação decorrente do relacionamento erótico entre o criador (ou seu duplo, o leitor) e o universo representado-recriado pelas palavras. Também o movimento binário ou pendular de desconstrução e reconstrução simultâneas é um movimento carregado de erotismo.

Entretanto, para se acercar desse tema, é preciso percorrer algum caminho na obra do poeta, um trajeto que verifique o desenvolvimento particular dessa faceta de acordo com as características composicionais ressaltadas até então. Logo, é oportuno começar pelo que seria talvez a sugestão mais sutil, um pequeno poema metalinguístico intitulado *MATÉRIA*, capaz de revelar por meio da exata penetração visual a reunião do abstrato no concreto:

MATÉRIA

O osso da ostra
A noite da ostra
Eis um material de poesia¹¹⁵

Afastando-se um pouco dos ensinamentos de vanguarda, mas ainda mantendo algumas bases pictóricas, o poeta estabelece uma espécie de natureza-morta simples, em que a ausência de verbos sustenta a sensação de total imobilidade. À primeira vista, tem-se o que parece ser um animal bivalve, um molusco, que apesar de ser pensado como algo tenro e amolecido é mostrado pela sua rigidez. De uma aparente contradição fica a certeza de que não há molusco algum, e a rigidez pura e simples não é mais do que uma presença apenas sensível, cifrada na forma de uma concha que reveste algo mais profundo e invisível. Lembrando as pinturas dos Países Baixos no século XVII, como Adriaen Coorte (ver figura 4 do anexo), Manoel de Barros compõe uma imagem que provoca, atrai e absorve os olhos para a sua sombra íntima. Na fixidez desse quadro-poema há um único movimento, o movimento do olhar que perscruta a

¹¹⁵ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 45.

dimensão noturna e sugestiva do abstrato, atravessando a concreta manifestação calcária. No caso do poeta, o olhar está infuso da aptidão imagética, postura ativa verificável no ato de transver nas sombras os mistérios sedutores da poesia.

O primeiro verso passa quase que inadvertidamente, ele sugere aquela mesma materialização vista em outros poemas do autor: o pequeno, o ignorado, o olhar para o chão e a vida mínima que se ajunta naquilo também entendido pelo poeta como *matéria de poesia*. O *osso*, sim, vale repetir, indica a rigidez tão externa quanto íntima da ostra, criando certa tensão imagética; não mais, porém, do que aquela com a qual o leitor passa a se habituar ao conviver com seus poemas. No terceiro verso o chamado para a metalinguagem é conhecido; é entre um e outro, contudo, que se encontra certo motivo entesourado em sua poesia, não na forma da pérola, mas de uma longa escuridão aconchada entre dois versos familiares ao hábito do poeta. Abriga-se aí uma dimensão outra de sua poesia, ainda na forma mais sutil: a sensualidade e o erotismo.

Sob si a ostra revolve seu enigma, e a *concha* que a cobre se deixa observar, abrindo-se vez ou outra para que vejam em suas linhas radiais a história da transfiguração sensual que tal imagem desdobra ao longo da tradição poética. Entretanto, como se daria o desenvolvimento dessa linha temática em Manoel? Tendo em conta que, em sua predileção pela reinvenção da palavra, a mimese passe por vias desprezadas e até mesmo inconcebíveis da linguagem, cabe analisar quais serão as práticas e os recursos que reutilizem a tradição erótica e a reconsidere no espaço da poesia moderna.

Assim, na intimidade oclusa, a noite desponta como uma via secreta para o prazer dos sentidos, caminho esse frequentemente trilhado pelo poeta, mas nem sempre percebido pelas características usuais do tema. Talvez isso se deva ao referido costume de guardar suas pertencas poéticas em espaços pequenos e invólucros humildes, visto que desse signo de eroticidade — a concha — não se vê emergir uma Vênus de Botticelli (ver figura 5 do anexo), mas um mistério discreto e ordinário, colhido às escuras na prática do cotidiano.

3.5 A CONCHA E A PALAVRA

De toda forma, como se poderá ver, trata-se de um erotismo bem ao seu modo. Manoel valoriza o erotismo por aquilo que ele encerra de abandono e marginalidade,

chegando até às adjacências do obsceno. Por outro lado — o que seria interessante seguir —, trata-se também de um erotismo irrisório, despretensioso e amoral, aquém de juízos histórico-sociais e mais próximos da infância do ser e da língua do que de uma estetização idealizada da prática sexual.

Seguindo nesse relacionamento com a palavra, a poesia pode instaurar um novo nascimento para o corpo (espaço da experiência erótica) e, por meio da fruição sensorial, a *concha* incide sobre a feitura poética em sua tateante procura pelo significado. A metalinguagem, como não poderia deixar de ser, dá subsistência ao tema, garantindo-lhe vulto através de uma corporeidade que só a palavra autorreferente de Manoel parece produzir:

De primeiro as coisas só davam aspecto
 Não davam ideias.
 A língua era incorporante.
 Mulheres não tinham caminho de criança sair
 Era só concha*.
 Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma
 abertura de cinco centímetros mais ou menos.
 (E conforme o uso aumentava).
 Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar
 com lítera elegância de urna consolata.
 Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante
 Só que se pôs a provocar incêndio a dois.
 Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu o
 nome de cona
 Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.

*Era só concha: está nas lendas em Nheengatu e Português, na Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, v. 154. (N do A)¹¹⁶

A inconsciência moral, ou a ingenuidade na construção do erótico são reiteradas ainda mais na já indicada orientação do poeta em buscar os momentos primordiais da língua, a inocência original da palavra, ou o que no poema se evidencia logo ao anunciar: *De primeiro as coisas só davam aspecto*. É evidente que mais do que buscar, trata-se de construir poeticamente o que seria esse momento ocasionador, e que aqui se dá pela matéria do corpo disforme, espécie de barro inaugural em que somente a palavra pode lhe dar feição. A palavra, é claro, carregará consigo esse ato criador em conjunto com a matéria. Não há “ideia”, mediação intelectual, mas *aspecto*, o que em

¹¹⁶ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 37.

seu sentido último indicará corporatura, construção multissensorial sempre arraigada à poética de Manoel.

Para ele, a poesia é para *incorporar*, segundo o que foi afirmado alguns anos antes em seu *Arranjos para assobio*¹¹⁷ e, como já visto, a forma é incorporante. Por isso a *concha* é o nome que inventa o corpo, é palavra que inaugura o ser, vai além da sugestão imaginativa e quase mágica da mulher, pois não importa aqui apenas a simples alusão ao sexo por meio de uma metáfora. Não, o que ocorre por meio dessa reatividade verbal é o ato criador que une o sentido com o seu objeto no instante manifesto, é a formação da existência a partir do arrebatamento erótico transfigurado: *era só a concha* — e nada mais. Se no princípio era o verbo, diz a cosmogonia judaico-cristã, então com o poeta o princípio criador será signo do desejo amoroso — palavra e costela de Adão de sua gênese poética.

Em decorrência disso, a *concha* carrega consigo um anexo objetivo ruidoso na forma de nota de rodapé. O recurso soa até um tanto antilírico, confunde a tonalidade mítica à consciência científica de uma mente pesquisadora por trás do texto. Esse ruído, por assim dizer, além de flagrar uma tensão entre construção e construtor, indica um caminho no qual o poeta resgata e refaz alguns de seus elementos míticos. E de fato estão lá, nas *Lendas em Nheengatu e em Português*¹¹⁸ se vê não só a *concha*¹¹⁹ como signo do órgão erótico feminino, mas também a construção perifrástica com a qual o poeta sustenta o aspecto imaginativo disforme: *caminho de criança sair*¹²⁰ (apesar disso não ter sido incluído na nota do poema). De todo modo, a busca pela imagem criadora através da investigação filológica é ainda reveladora, já que a nota discrimina a *concha* como sendo um termo recuperado nas estórias imemoriais de um idioma formador e esquecido, sendo necessário insistir um pouco mais nas implicações poéticas desse destaque.

O poema, como dito, descortina-se sob uma espécie de gênese, cujo momento difusor parte de uma metalinguagem preliminar, a palavra confunde-se com o objeto dando-lhe forma, ao passo que se deixa moldar por uma espécie de imanência material.

¹¹⁷ BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 16.

¹¹⁸ AMORIM, Antonio Brandão de. *Lendas em nheêngatú e em português*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, tomo 100, v.154, 1926. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107847-revista-ihgb-tomo-100-vol-154.html>. Acesso em: 11 nov. 2022.

¹¹⁹ Ibid., p. 209.

¹²⁰ Ibid., p. 132.

O ritmo truncado reverbera uma sucessão temporal larga e desmedida, semelhante a algumas narrativas do Antigo Testamento, nas quais não são vistas demarcações explícitas do tempo, limitando-se a *primeiro, depois e mais tarde*... O recurso, sem dúvida, reforça a atmosfera criadora em que se quer situar o poema¹²¹.

Nesse processo de desenvolvimento cronológico, o que mais determina a saturação lírica do objeto erótico é, sobretudo, o trabalho multitextual com a palavra, assentando-a por meio da metalinguagem entre dois discursos. Explicando em outros termos, o percurso linguístico do nome à coisa se faz próximo ou distante na medida em que o nome se mostra intrínseco (*era só a concha*), ou convencional (*se deu o nome de cona*). Novamente se pode entrever aqui aquela mesma transição lírica na qual a ingenuidade atinge a consciência para nela encontrar o retorno, pois, se através do uso erudito de *urna consolata* fica evidente a manipulação arbitrária do latim — língua externa —, a consequência material da ideia acaba sendo fundamentalmente a mesma, tem-se sobre o objeto a causa primeira, delimitado pela conclusão categórica do último verso:

Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.

O que aqui se quer dizer é que é possível entrever dois movimentos discursivos atuantes na concepção do corpo erótico enquanto imagem transfigurável: o que dele emana e se expressa pelo eco primordial de línguas e lendas perdidas do imaginário indígena, e o que nele influi, de fora para dentro através da língua-regra, norma do bem dizer e da cultura ultramarina. A atribuição classicista, contudo, não parece gerar aquela tensão reflexiva sobre aquilo que nomeia, *não tinha nenhuma ciência brivante*, mas o nome excita os corpos e os convida para a comunhão do sexo, profanando o eufemismo dos sentidos que a forma latina encerra (forma usada tradicionalmente para os ritos religiosos, inclusive).

¹²¹ Penso aqui naquela comparação que Auerbach faz entre a Odisseia e o Antigo Testamento, ressaltando, dentre outros aspectos, a imprecisão espaço-temporal de alguns relatos bíblicos. Essa não delimitação formal, segundo ele, atende a certa pretensão moral dos textos judaico-cristãos: “[O Velho Testamento] fornece a história universal; começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim”. Consequentemente, é interessante pensar que o poeta se apropria de tal efeito estético a fim de emular semelhante autoridade sobre aquilo que conta. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 13.

O desejo afetivo exprime uma transgressão dessa forma. A poesia, nesse sentido, parece infringir a moralidade do discurso religioso/clássico de modo natural, por meio dessa vulgarização linguística a imagem recupera o seu lugar no seio da língua, sem embargos. De *concha* à *cona* perde-se a forma *cunnus*¹²², e a aproximação fônica é resultante do uso maculado da palavra através da vivência sedutora do corpo. O ato amoroso (ou a linguagem poética) subleva-se para além das variações nominais, percorre os discursos sem que lhe seja prejudicado em essência a sua força imagética e transcriadora. Não à toa, por conseguinte, a concha circunscreve e retorna ao seu posto primeiro, no qual a vulgarização do latim equivale à transgressão por meio da qual o erotismo se apropria do amor, onde a palavra não lexicografada é ainda sexualidade primordial, desinibida e amoral, serpente sem fruta.

Dessa maneira, entre o *de início* e o *afinal* não se poderá dizer que ambos os movimentos (intrínseco e extrínseco) sejam antagônicos, ou que se anulem no conjunto. São, na verdade, complementares, há algo mais do que crítica ou tentativa de extinção da forma culta diante da natureza primacial da língua. Pois, se pôde a palavra reconciliar-se com seu motivo, não o fez senão por consequência da trajetória edênica, em que a separação é crucial para o reencontro. Essa é a razão do mote ser dirigido não pela presença do indivíduo lírico ou de personagens narrativas, mas pela própria palavra corporificada. A metalinguagem tenciona criar uma ilusão de ressonância uníssona entre a forma e o seu conteúdo verbo-sensorial, apagando as fronteiras da representação, ela é o próprio processo que infunde poeticamente a *concha* de seu sentido totalizante.

Indo um pouco mais a fundo na nota do poema, a elaboração lírica sobre as lendas do nheengatu guarda outra motivação, não só a de celebrar o lugar onde palavra e ser moldam-se reciprocamente, como a de refazer um gesto alternativo à própria antropogonia (tema central dos mitos transcritos na revista e que está na nota do poema). Retornando ao nono texto dos mitos, *A Origem do Mundo*¹²³, da *Gente*

¹²² “cunnus, i. m., partie génitale de la femme”. Cf. FREUND, Wilhelm. *Grand dictionnaire de la langue latine*. Paris: Firmin-Didot, 1929, p. 696. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58464809/f739.item.r=g%C3%A9nitale.zoom>. Acesso em: 01 mar. 2022.

¹²³ AMORIM, Antonio Brandão de. *Lendas em nheêngatú e em português*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, tomo 100, v.154, 1926, p. 201. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107847-revista-ihgb-tomo-100-vol-154.html>. Acesso em: 11 nov. 2022.

Macuxi, será possível observar a *concha* assumir uma conotação interessante, caso se mantenha o olhar lírico de Manoel:

- 191 — Tupána, contam, tirou um bocado de tabatinga ainda molhada, d'ella
fez uma figura de mulher.
192 — Depois soprou-lhe no nariz, deixou no sol
para secar.
193 — Depois da contagem de duas mãos de dias Tupána trouxe-a
para
dentro de uma gruta, ahi se deitou com ella.
194 — Quando ia entrar n'ella a *concha* d'ella esmigalhou-se toda.
195 — Tupán zangou-se, embolou a tabatinga, atirou-a donde
a tirou.
196 — Ahi mesmo, contam estava uma samaumeira que a agua
grande tinha
trazido, d'ella Tupána fez outra figura de mulher.
197 — Elle soprou na figura de mulher, a figura da mulher começou a
mexer-se.
198 — No outro dia, contam, ella já falava.
199 — No outro dia, levantou-se, andou.
200 — Já, então, contam, Tupana deitou-se com ella
emprenhou-a!¹²⁴

Moldar o barro ou a *tabatinga* (argila), o sopro da vida e a semelhança humana à figura divina lembram, indiscutivelmente, o primeiro livro do Velho Testamento. Porém, a curiosidade não fica só na constatação de o ato sexual ser protagonizado pelo próprio deus ao invés de uma figura masculina modelada, está principalmente na rejeição da primeira mulher (com quem o amor não gera frutos) em razão da segunda, feita do tronco de uma árvore, maior e mais resistente do que o barro. A delicadeza avigorada no signo da concha despedaçada confessa ao imaginário o que é esse amor inapto, amor que não cumpre papel de relevo na gestação do mundo e que, portanto, não tem continuidade. São estes os cacos abandonados que, ao serem recolhidos pelo poeta, construirão uma poesia erótica singular e inaugural, uma opção redentora diante da própria Criação. Manoel de Barros subverte a necessidade funcional da *concha*, ele a retira de sua obrigação e a reconfigura por meio do tratamento literário. Nisso se perceberá o diapasão que afinou a sua lira: a utilização enaltecida de sugestões eróticas que, acabadas formalmente, equivalem-se e justificam-se por si, são gratuitas e inúteis

¹²⁴ AMORIM, Antonio Brandão de. *Lendas em nheêngatú e em portuguez*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, tomo 100, v.154, 1926, p. 208-209. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107847-revista-ihgb-tomo-100-vol-154.html>. Acesso em: 11 nov. 2022. (grifo meu)

como muito do que o poeta valoriza. Sejam tais sugestões mais ou menos implícitas, não importa, o sopro que as vivifica é quase sempre disfuncional; o poema, deste modo, prescinde da Gênese a finalidade reprodutiva.

Por esse ângulo, a força de tal realização estética não se limita em reproduzir um amor instintivo e animalesco ao poetizar aspectos primordiais do corpo erótico, mas recriar espaços livres, onde a iniciação sexual é assumida pelo nascimento verbal, transgredindo a linguagem da mesma maneira que o erotismo contraria o tabu e as normas estabelecidas, formatações da expressão viva. Por isso buscar o osso da ostra e revolver em seu interior — tão oceânico quanto ínfimo — imagens que poeticamente desobedeçam ao pudor lírico e ritmos explícitos nos quais se vê o corpo-palavra com despreensão e sensualidade, escorrito em seu despojamento. Pois tal e qual o erotismo infringe a função reprodutiva dos corpos, a poesia delude a comunicação e, desocupado o encargo de perpetuação da vida, sexo e palavra se prestam à sublimação dos sentidos. Octavio Paz já havia pensado essa correspondência em seu belo ensaio *A dupla chama*¹²⁵, afirmando que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. E um pouco mais adiante explica:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o ético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.

Em Manoel de Barros, o encontro deleitável com o idioma por meio da depuração metalinguística alcançará mais do que só a revelação do exercício de uma poesia em trânsito, será a evidência mais urgente desse *modo de operação* da poesia, será a honesta excitação da rebeldia com a qual o desejo erótico conseguirá pôr a nu as estruturas poéticas, discursivas e sociais acalcadas em moralismos e preceitos acostumados, será, enfim, erotizar a linguagem ao ponto de constranger e seduzir o entendimento, desconcertando-o.

¹²⁵ PAZ, Octavio. *A dupla chama - amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001, p. 12.

3.6 A INICIAÇÃO SEXUAL PELA POESIA

A temática se desenvolve, penetra a obra do autor e expande a percepção infantil, o descobrimento da poesia e o conhecimento do outro com sua centelha de revelação. Por meio da experiência verbal se tem a experiência do corpo, e a transmutação da palavra equivale à comunhão do sexo, tornando-o celebração do jogo sensual que reúne a prática desviante dos sentidos. É preciso, todavia, experimentar tais desvios no prazer incauto que tem o poeta pela transgressão da linguagem:

Imarcescível puta

A imarcescível puta preta
que me arrastou na adolescência
me ensaruou de sua concha¹²⁶

A reincidência imagética, portanto, não é gratuita e a *concha*, após o longo trato metalinguístico e agora infundida dessa carga lírica, pode concorrer as vias da poética de Manoel excedendo os sentidos. Novamente, não é só metáfora que cobre o corpo feminino, é a ação transformadora da juventude, o arrebatamento do ser por meio do conhecimento extrassensorial da imagem poética. O objeto erótico passa a ser força ativa, é o ímpeto transfigurativo que seduz o pragmatismo da compreensão e esteriliza as funções meramente denotativas da linguagem — sensualidade carregadíssima, cujo efeito impede a concepção do entendimento e *ensarua*. A derivação do adjetivo “saru”, ainda, excita a percepção desse ambiente gratuitamente sensual, pois é o que se diz daquele que é louco, perdido e sem função, ou de um lago tranquilo e sem agitação, cuja pesca é infrutífera.

Pensando sempre nas forças de oposição que alimentam a sua poesia, qual será, então, esse corpo-sujeito preparado para empreender tamanha transformação? Capaz de despir a estrutura natural da concepção, subtrair seu fruto e torná-la cerimônia? Quem transcende o ser social, desnudando-se do mundo material e expondo o sujeito — menino — à existência passivamente lírica? O questionamento pode parecer desnecessário diante da figuração já alcançada, mas talvez não seja... O terceto lembra

¹²⁶ BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 29.

a estrutura expositiva do já visto poema sobre o *osso da ostra*. Porém, os três versos que aqui se encerram não possuem nada de estático, sugerem ação repentina, furtiva; feito um rapto, os versos dão fúria ao som sibilante que desliza pelo poema do começo ao fim, esgueirando-se até da necessidade de uma partícula aditiva, que poderia conectar o segundo ao último verso. A velocidade do ritmo amoroso sugeriria fruição sinuosa caso não houvesse, no meio do caminho, o obstáculo oclusivo de *puta preta*.

Obstáculo esse não apenas sonoro, mas profundamente imagético e intrinsecamente social, obstáculo que é a mulher negra prostituída em um país que não a representa no amor e na poesia. Ela — talvez o que há de mais marginalizado em nosso mundo — pode ser absorvida pelo poema e, mais do que isso, protagonizá-lo. Vale mencionar que a figuração poética dessa mulher recupera o desejo do poeta em exaltar as camadas periféricas da sociedade, entrega-se e integra-se a elas através do arrebatamento verbal. Além disso, de acordo com Luciene Lemos de Campos e Rauer Rodrigues, em seu texto *Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros*, é uma forma de evidenciar a realidade e, a partir de sua concretude, uni-la à representação artística garantindo-lhe um lugar de existência perante a sensibilidade:

É a necessidade de expor o real, o concreto, transfigurando-o poeticamente, que singulariza a poesia de Manoel de Barros, não apenas como homem e como artista, mas porque sua obra não se prende à descrição de situações sociais injustas, o que o afasta da mediocrização da sondagem social rasa. A poesia barreana aproxima o factual do ficcional, do poético, tendo um veio subterrâneo de compaixão, humanismo e leitura do fato social.¹²⁷

Para além de qualquer moralismo o poeta enaltece a experiência transformadora do erótico, capaz de envilecer até o halo de virtude da poesia como instituição do belo. A ação imperiosa desses versos destaca a mulher de suas fronteiras sociais, transfigurando-a em agente arrebatador da poesia. E não só o destaque sonoro e visual que a impede de ser objeto, também o faz o amparo de um termo raro e recolhido que é *Imarcescível* — tamanha virtude que atribuiu, por exemplo, Cláudio Manuel da Costa à *hera* em um de seus sonetos; nele a perífrase rebuscada celebra o mito de Dafne

¹²⁷ RODRIGUES, R. R; CAMPOS, L. L. *Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros*. Revista Estudos Ibero-Americanos (PUCRS), Porto Alegre, v. 37, n. 2, 2011, p. 370.

e Apolo¹²⁸ em seu jogo de amor.

Desse jeito, no breve poema de Manoel, presume-se que o adjetivo não é mero adorno, mas a outra raia de uma disputa de extremos, em que tradição literária e figuração social são colocadas num mesmo enlace poético, retesando a corda da lira moderna e obrigando a convenção poética a conviver com aquilo que não se é usado cantar. Consequentemente, tal convenção, ao ser transgredida, reestrutura-se, emprestando à donzela indesejada a candura de uma linguagem entesourada.

A mulher, então, sagra-se através do preciosismo que Manoel colhe da poesia neoclássica. E *imarcescível* seria tão ruidoso para aquilo que qualifica quanto ela seria para esse termo. Contudo, por força de ritmo e imagem, concebe-se a figura ideal e incorruptível: ela, fusão de depravação social e arrebatamento amoroso — Dafne negra, não se deixa cristalizar em objeto erótico, protagoniza a ação sobre a voz lírica e a cala. A ela é dada a coroa de louros que o poeta ajeita como símbolo de integridade, não pela castidade de valores tradicionais que possui, mas por aqueles que subverte. É justamente nessa subversão que se vê a face de uma eroticidade outra, infértil e inaugural.

O embate direto com o lirismo dos árcades por si só demonstraria uma consciência que tematiza sobre o próprio fazer poético diante de uma tradição. No entanto, a metalinguagem vai além, Manoel de Barros aprofunda o encontro juvenil com o poético por meio da sensualidade da palavra. Nessa espécie de iniciação sexual, o poeta experimenta os desvios dos sentidos frente ao descobrimento erótico da linguagem:

Atrás de um banheiro de tábuas a poesia
Tirava as calcinhas pra eles
Ficavam de um pé só para as palavras
A boca apodrecendo para a vida!¹²⁹

Às margens da sociedade e distante do olhar público a Musa se revela. O aspecto periclitante enseja a situação clandestina em que se insere o conhecimento poético, há

¹²⁸ “Que muito, ó Musas, pois que em fausto agouro/ Cresçam do pátrio rio à margem fria/ A imarcescível hera, o verde louro!” Cf. FILHO, Domício Proença. *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 96.

¹²⁹ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 15.

um gracejo perante o sentido normal das palavras, em cima do qual a poesia se sustenta e se equilibra em um só pé, reafirmando o fascínio que a aventura desperta. O poeta busca esse momento após o qual não se pode retornar, porque o que se aprende com a descoberta erótica é irreparável, tem implicações insondáveis sobre o ser tal qual a poesia sobre o entendimento. O apodrecimento da *boca*, finalmente, insere o veículo do canto poético em estado de renovação, visto que a morte oportuniza a passagem para a *vida*.

Por isso o ponto de vista da infância se molda tão bem a esse momento, nela se reconfigura a significação do mundo pela via sedutora desse (novo) conhecimento da língua com o seu apelo verbo-sensorial; de outra feita, segundo o entendimento de Marlúcia Nogueira do Nascimento¹³⁰, a experiência do desvelamento erótico na adolescência lírica do poeta cumpre “uma visada epifânica frente aos automatismos do cotidiano, quebrados pelo inusitado e pela permissibilidade insinuante da palavra poética”. Mais adiante, a autora repercute esse processo de aprendizagem do corpo diante da descoberta lírica:

A liberdade de experimentar e a visão não moralizante, defendidas pelo poeta, de maneira reiterada, surgem, em suas memórias, associadas à aprendizagem do poético e ao encantamento com as palavras artisticamente elaboradas; encantamento que chega a se confundir com o êxtase do prazer erótico.¹³¹

Como já visto até aqui, também sublinha a autora a amoralidade presente no trato poético de Manoel com o erotismo. A relação com a infância do ser e da língua seria uma forma de autuar qualquer tipo de juízo sobre o conhecimento do prazer. De modo semelhante, a transgressão verbal que o poeta incide sobre os discursos arvorados nas frágeis instituições do religioso, do belo ou do que é moralmente aceito pela sociedade desempenha esse ímpeto em contradizer as formatações da linguagem, como quem contradiz a formatação amor. A fim de alcançar o poético, então, Manoel de Barros usa a metalinguagem para despír o jogo dos sentidos e evidenciar as intimidades da invenção lírica:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema:
Há que se dar um gosto incasto aos termos.

¹³⁰ NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. *Manoel de Barros: o voyeur menino e as seduções da Musa*. Revista Entrelaces (UFC), Fortaleza, v.1, n. 8, 2016, p. 82.

¹³¹ *Ibidem*.

Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-los até a quimera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém.¹³²

De pronto se percebe o trato amoral na busca pela poesia, pois, aquém dos juízos, a libertinagem linguística prescreve um modo de criação excêntrico, misturam-se os elementos sensíveis do corpo e da arte verbal. Os versos são quase independentes uns dos outros, podem ser lidos em qualquer ordem e a única gradação sensível está no exato meio do poema, quando o quarto verso parece concentrar o clímax da transfiguração imagética para o qual todos convergem. Verso a verso um vínculo pulsante de licenciosidade é o que une o todo do poema, como se quisesse uma superação de si mesmo por meio da transmutação do *sentido*. Para tanto, o recurso da metalinguagem promove o duplo aproveitamento desse vocábulo, guiando a experiência erótico-textual do que é ou do que pode ser fazer poesia: o *sentido* físico e sensorial absorve o *sentido* usual das palavras no intuito de instaurar algo novo, algo que incorpore à forma poética a experiência dos cinco sentidos no instante do êxtase.

O poeta se relaciona com os *termos* e promove as relações entre eles, ilumina-os de suas sombras e os corrompe até a fronteira do entendimento — *quimera*, criatura do sono dos homens, fruto profano de bestas mitológicas e signo do conluio mais obtuso dos sentidos. É desse modo que *a liberdade com a luxúria* se desvela como liberdade criativa, a feita lírica abdica de preceitos morais e dos hábitos regulares da compreensão e, nesse bacanal com letras, o prazer se vê livre de castidade, livre da autoridade sobre o sujeito e sobre as palavras (*Não existir mais rei nem regências*).

Além disso, a volúpia da linguagem sobre si mesma convida o leitor para essa relação com os sentidos; a poesia se deixa observar, aguça as percepções sinestésicas da palavra e arrasta para si o conhecimento, expandindo-o. Em decorrência disso, Thalita Melotto e Marcelo Marinho ressaltam a epifania presente nessa relação leitor-escritor, destacando o caráter transcendental pelo qual atravessa a investigação do ser ao comungar com essa resignificação dos sentidos:

Na poesia de Manoel de Barros, surge a ideia de que é preciso tornar eróticos os elementos da natureza, para que se possa criar um

¹³² BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 42.

relacionamento quase carnal entre o sujeito fruidor e o objeto fruído, forma de se atingir o êxtase e a revelação epifânica decorrente também desse êxtase. Nesse caso, o êxtase de natureza erótica confunde-se com outras formas de êxtase, como o de natureza religiosa (no sentido mais amplo do termo), pois permite ao sujeito, no caso o leitor de obras poéticas, atingir a transcendência, desejo profundo de tantos e quantos praticantes da meditação e de fórmulas encantatórias. É nesse sentido que o erotismo torna-se um instrumento da meta-poesia, da poesia como reflexão sobre si mesma, pois a erotização da relação entre o leitor e o texto leva ao questionamento sobre o estatuto ontológico da poesia e sobre o estatuto ontológico do próprio ser humano.¹³³

Além disso, no nível da revelação técnica, ao evidenciar a intimidade lírica por meio da metalinguagem, Manoel faz com que o leitor participe do processo da invenção. Ele recoloca a leitura como sendo parte integrante da elaboração e molda, através dessa tematização erótica do engenho, um senso de pertencimento do olhar privativo em sua poesia.

Com isso, unem-se, no aprendizado da escrita, a criação e a recepção pelo viés da cumplicidade, fazendo-se possível que o poeta confesse (e seja acolhido) o seu desejo de incorporação lírica, ao explicitar em verso único: *Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja*¹³⁴ — e, anos mais tarde, sob a forma da angústia criativa, repita:

MAÇÃ

Uma palavra abriu o roupão para mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim.¹³⁵

¹³³ MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. *Arte, Erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros*. In: MARINHO, Marcelo *et al.* Manoel de Barros: o brejo e o solfejo. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009, p. 35.

¹³⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 46.

¹³⁵ BARROS, Manoel de. *Poemas rupestres*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 43.

O embate com a feitura poética tem por seu duplo a recepção. Por meio da sensualidade metalinguística, Manoel parece aproximar as fronteiras entre autor e leitor, tornando-os íntimos da experiência multifacetada da poesia. Aqui, esse embate assume traços oníricos, de modo que a incorporação com a *palavra* nua seja uma busca fugidia e custosa. A atmosfera do sonho fundamenta o caráter evanescente dessa procura erótica, fazendo com que os elementos se alternem na revelação do corpo fugaz da criação lírica: *a escova fofa, o pente a doce maçã, a fruta e a lesma*, uma multiplicidade de formas e aspectos sensoriais flutuam pelo poema em um movimento de sedução contrastante com a paralisia do poeta. Podendo apenas observar, ele vislumbra na *palavra* o talento contraventor da elaboração literária, *a mesma maçã que perdeu Adão* é novamente o anseio à transgressão do(s) sentido(s). A *piiedade*, ao final, consagra um estado de benevolência e torpor sobre a experiência físico-verbal, o desejo finalmente atinge o prazer e a tematização da busca erótica da palavra consuma-se no gozo da linguagem poética.

O arroubo da poesia, portanto, encontra em Manoel as expressões mais diversas, mas é na erotização da palavra que estão as vias explícitas para se atingir a transubstanciação material da linguagem. Por vezes envolvido de um sabor místico, o poeta contribui para o encantamento literário propondo uma comunhão sensual entre o ser e a vida; porém, isso não se dá através do apelo concreto às estruturas discursivas da mitologia cristã, mas pela reformulação dessas estruturas mediante a imanência do corpo e suas experiências naturais. Nesse sentido, o caráter não moralizante é fundamental para o desenvolvimento estético de tais experiências, fazendo com que a revelação e o nascimento continuado da poesia mantenham-se vivos nos textos do autor.

3.7 A NOSTALGIA DA LAMA

De modo geral, o erotismo estimula a renovação da linguagem, demove a compreensão de seu estado usual favorecendo combinações insólitas sobre o sujeito lírico e o leitor. Manoel de Barros insiste nesse tema estabelecendo-o como um dos métodos de criação poética, seja pelo valor seminal da palavra e a adulteração dos sentidos na passagem da infância, seja pela transgressão sensual da poesia como experiência amoral de si mesma. Tais forças se correlacionam no uso da metalinguagem, algo que o poeta realiza com destreza e plasticidade, tornando-a uma

estrutura convidativa, que excita e expande a percepção transfigurada do mundo.

Para além disso, existem outros desdobramentos do erotismo que influenciam a poética de Manoel e, conseqüentemente, a sua relação com o problema da execução artística. Estendendo essa noção do erotismo como *modo de operação*, vale ressaltar a atitude do poeta em “tornar eróticos os elementos da natureza”, como mencionaram Thalita Melotto e Marcelo Marinho anteriormente, mas talvez no seu aspecto mais telúrico, efetivando a comunhão com as potências ínfimas da vida ao passo que reconfigura a sua escrita poética.

A *lesma*, por exemplo, resume a fruição imagética sobre o corpo da palavra ao final do último poema visto (*Maçã*). Mas ela não faz apenas isso, é ainda um apelo sensorial à presença lúbrica que tem o mundo natural sobre o poeta. Indo e vindo em sua obra, a lesma é um dos signos mais visados para exprimir a sua libido literária, como se experimentasse uma infiltração úmida e rastejante que o levasse a estender-se sobre o organismo das coisas por intermédio da poesia:

Lesma, s.f.

Semente molhada de caracol que se arrasta
sobre as pedras deixando um caminho de gosma
escrito com o corpo.

Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo

Aquele que viça de líquenes no jardim.¹³⁶

Buscando definir um sentido possível para a *lesma*, Manoel de Barros toma o seu *glossário de transnomações* e, apoiando-se na estrutura austera do dicionário, faz um uso enviesado do verbete que dá entrada à explicação. Os níveis de linguagem se sobrepõem e o teor peremptório do glossário desmancha-se diante da exposição poética do significado. Os três primeiros versos se aproveitam do cavalgamento para introduzir o trajeto errante e desigual por onde passa o animal, sendo este representado por sua competência diminuta e potencial para a vida (*Semente*).

De dentro de sua concha, essa potência carrega consigo o caráter líquido com o qual atravessará a secura do caminho, a *pedra* implica nesse atrito estimulando o encontro dos opostos e fazendo com que a *lesma* deixe a sua marca sobre o percurso. Em se tratando de Manoel, não é difícil estender essa prática ao exercício da poesia; a

¹³⁶ BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 19.

lesma escreve com o corpo, assim como já foi lido em uma declaração sua: *Eu escrevo com o corpo*¹³⁷. Talvez por isso ele tenha realçado a catalogação do termo (*s.f.*, substantivo feminino), não apenas para demarcar uma organização lexical como também — e, sobretudo, — para salientar a troca substancial entre o ser e a natureza como sendo semelhante àquela que empreende o artista sobre o papel. Assim se reforça a experiência lírica do poeta, pequena, inferior, e sob a qual está subjacente uma *lascívia do ínfimo* e um erotismo latente capaz de vicejar um universo mínimo e ignorado na superfície inóspita da pedra, inaugurando os *líquenes no jardim*.

O lúbrico e a secura se complementam. Se nem sempre um pode florescer sobre o outro as possibilidades da vida, mesmo assim permanecerá a ânsia desse contágio. Por isso a troca nunca é incólume, às vezes Manoel mantém uma espécie de paixão alienada para com a natureza poética, mesmo que isso incorra em nulidade, como se perceberá nesse poema, feito alguns anos depois, no sugestivo livro *O guardador de águas*:

Em passar a sua vagínula sobre as pobres coisas do chão,
a lesma deixa risquinhos líquidos...
A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras
Neste coito com letras!
Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma escorre...
Ela fode a pedra.
Ela precisa desse deserto para viver.¹³⁸

Aliás, é isso que excita a poesia de Manoel, o nada declarado, o inútil ou o estéril. Como já foi visto, a gratuidade do erotismo prescinde de um resultado material que não seja o em si e para si, o poeta celebra a força do infértil do mesmo modo que se regozija com o universo infinitesimal dos pequenos seres e da vida desprezada. É dessa maneira que se experimenta o *coito com letras*, uma prática por vezes tão infrutífera quanto necessária, um *deserto* pelo qual se derrama voraz e unilateralmente o desejo de poesia. Levando a linguagem ao limite, o poeta tangencia a obscenidade e, assim como a lesma *fode a pedra*, ele se valerá de suas águas para se deitar com a *áspera secura* que é a escrita poética, transbordando-se no processo como possibilidade de integração erótica com o mundo.

¹³⁷ Ibid., p. 16.

¹³⁸ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 33.

A liquidez, então, é um suporte para os delírios imagéticos do autor. Correm sobre as palavras um fluido libidinoso que as aproxima e as coloca em movimento de transfiguração. Esse aspecto lúbrico promovido sobre a linguagem corrobora o já visto erotismo como via de reinvenção lírica, isto é, reforça a sensualidade da poesia enquanto prática de si mesma — volúpia dos sentidos. Mas não são só nos caminhos mais diretos da metalinguagem que essas águas concupiscentes penetram, na relação com a natureza elas reúnem e empoçam os elementos mais caros ao poeta: o nascimento, o universo insignificante e a transformação dos seres e das coisas. Nesse sentido, a fluência da prosa em *Agroval* parece sustentar o ritmo necessário para esses elementos em processo:

AGROVAL

“...onde pululam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico”
M. Cavalcanti Proença

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiais enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pouso sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre.

Ali, por debaixo da arraia, se instaura uma química de brejo. Um útero vegetal, insetal, natural. A troca de linfas, de reima, de rumem que ali se instaura, é como um grande tumor que lateja.

Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. A vida que germinava no brejo, transfere-se para o grande ventre preparado pela matrona arraia. É o próprio gromel dos cascudos!

Penso na troca de favores que se estabelece; no mutualismo; no amparo que as espécies se dão. Nas descargas de ajudas; no equilíbrio que ali se completa entre os rascunhos de vida dos seres minúsculos. Entre os corpos truncados. As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remendos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.

Penso nos embriões dos atos. Uma boca disforme de rapa-canoa que começa a querer se grudar nas coisas. Rudimentos rombudos de um olho de árvore. Os indícios de ínfimas sociedades. Os liames primordiais entre paredes e lesmas. Também os germes das primeiras ideias de uma convivência entre lagartos e pedras. O embrião de um muçum sem estames, que renega ter asas. Antepassados de antúrios e borboletas que procuram uma nesga de sol.

Penso num comércio de frisos e de asas, de sucos de sêmen e de pólen, de mudas de escamas, de pus e de sementes. Um comércio de cios e cantos virtuais; de gosma e de lêndeas; de cheiro de íncolas e de rios cortados. Comércio de pequenas jias e suas conas redondas.

Inacabados orifícios de tênia implumes. Um comércio corcunda de armaus e de traças; de folhas recolhidas por formigas; de orelhas-de-pau ainda em larva. Comércio de hermafroditas de instintos adesivos. As veias rasgadas de um escuro besouro. O sapo rejeitando sua infame cauda. Um comércio de anéis de escorpiões e sementes de peixe.

E ao cabo de três meses de trocas e infusões – a chuva começa a descer. E a arraia vai levantar-se. Seu corpo deu sangue e bebeu. Na carne ainda está embutido o fedor de um carrapato. De novo ela caminha para os brejos refertos. Girinos pretos de rabinhos e olhos de feto, fugiram do grande útero, e agora já fervem nas águas das chuvas.

É a pura inauguração de um outro universo. Que vai corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza.

Uma festa de insetos e aves no brejo!¹³⁹

Esse tipo de estrutura poética oportuniza o curso das imagens, emulando no fluxo da linguagem prosaica o comportamento natural das águas. Partindo da epígrafe do escritor cuiabano, o poeta reinventa um pantanal de letras consoante ao erotismo flagrado na intimidade exígua da natureza.

O percurso líquido não está aqui evidenciado pelas grandes enchentes e secas em uma escala macroscópica, mas debaixo da *arraia*, cujo corpo envolve e abriga uma série de eventos desprezíveis imaginados pelo poeta. Semelhante à *ostra*, debaixo desse manto estende-se uma sensualidade obscura e oculta, somente acessível por meio da figuração imagética, o que justifica iniciar repetidas vezes com o verbo *pensar* na primeira pessoa do singular — prática solitária e ensimesmada, o poeta demarca esse acesso às possibilidades líricas mais inconcebíveis. Por meio desse exercício poético, ele *transvê* nos minúsculos seres as qualidades arcanas de uma ancestralidade insignificante: *As teias ainda sem aranha. Os olhos ainda sem luz. As penas sem movimento. Os remedos de vermes. Os bulbos de cobras. Arquétipos de carunchos.*

Indo mais a fundo, sob esse escuro silêncio, seres e coisas confessam a transformação exercida pelas palavras, sofrem um conluio úmido que as irmana no eco de *vegetal, insetal e agroval*; e através da sufixação, os elementos emparelham o som do que é *natural*, confundindo no todo microscópico uma vivificação do ser em estado diluído. De modo parecido, por meio da linguagem os integrantes desse processo são imbuídos dos delírios imagéticos do poeta, isso é o que os anima, neles o artista projeta uma abstração desmedida de passado e futuro, estendendo-se desde os *Arquétipos e Antepassados* até às indefinidas possibilidades dos *embriões e larvas*, como se por baixo desse mundo houvesse uma suspensão de um tempo fora do tempo. Até mesmo o

¹³⁹ BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 18.

canto se encontra em condição *virtual*, pois também nesse obscuro ventre a poesia se insere como um germen atemporal a ser experimentado.

Por tal motivo é importante reafirmar: embora o mundo natural esteja em evidência e que o recurso da prosa se assemelhe às narrações e descrições da ordem denotativa, trata-se aqui de um exercício de técnica literária, um esforço que o autor empreende a partir da consciência da eficácia de suas palavras sobre a escolha temática do pantanal. Ou seja, o poeta celebra outro pantanal, um pantanal erótico-lírico que não tem a obrigação de narrar os eventos naturais do pantanal real, mas de efetivar aquilo por ele chamado de *festejos de linguagem*¹⁴⁰. Esse pantanal fundamentado na figuração e invenção poética é, portanto, o que está dito no penúltimo parágrafo: *a pura inauguração de um outro universo*, razão pela qual essa inauguração (além de *irromper*, *irrigar* e *recompor*) vai *corromper* a natureza, tirar dela as suas naturalidades, fazê-la outra a partir da contaminação com o sujeito lírico de Manoel de Barros. Ele projeta sob o corpo da arraia os seus devaneios eróticos, pois é de si (isto é, de sua inventividade poética) que parte o desejo de metamorfosear libidinosamente essa natureza mínima.

Resultante dessa troca venérea, a transformação da natureza real em natureza poética será celebrada no *brejo*, lugar frequentemente visitado pelo poeta e que exprime o gosto pelo rebaixamento antilírico. A essa altura já não se pode deixar de pensar sobre as implicações técnicas que esse tipo de demanda causa na feitura poética do autor, os desdobramentos do erotismo em Manoel de Barros têm seus meios e caminhos, práticas e maneiras que não possuem reservas com o decoro artístico.

No brejo, não se está diante de um *locus amoenus*, a relação erótica com a natureza não é bucólica nem reflete um ideal de equilíbrio do sujeito lírico, mas a ânsia moderna de infectar o mundo e de contrair suas ruínas, dissolver-se em suas contradições. Se, por vezes, um dos modos de reinventar a natureza tenha por horizonte aquela busca ingênua do retorno à palavra não maculada pelo prosaísmo mecanizado e liberta dos interesses do tempo histórico (como foi sustentado no primeiro capítulo), em outros momentos se perceberá uma tematização da natureza por aquilo que ela tem de abjeto, resultado tanto da *corrupção* exercida pelo ser através da linguagem poética quanto da sondagem do indigno como objeto de fascínio.

¹⁴⁰ Essa premissa pode ser verificada no primeiro poema desse mesmo livro (*Anúncio*), no qual o poeta adverte: “Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constantivos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.” (grifo do autor). Cf. BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 9.

Desse modo, é importante destacar o flerte com a linguagem poluída e antipoética como um viés específico do erotismo de Manoel que, ao lado de certas figuras marginais, como *Bernardo*, recoloca uma visão eivada da natureza, uma visão que valoriza a presença ignominiosa de certos detalhes sórdidos que a compõem, o limo, o podre, os dejetos etc. Tal visão reflete não só a relação contagiante entre sujeito e mundo, como corrompe os aspectos virtuosos da arte por meio do ser natural. Sem restrições, o contingente orgânico da vida se fará presente na sua poética em prol de uma escatologia profética e profana, visto que isso evidencia na lírica aquilo que ela apresenta de colapso e esfacelamento diante de um mundo igualmente decadente. Assim, a vulgaridade se torna constituinte da execução poética, integrando-se ao erótico, pois, como assegura Alexandrian:

(...) erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.¹⁴¹

Ora, a obscenidade para o poeta é a outra face de uma mesma moeda, ela está presente tanto na relação erótica com a natureza (que exalta a *decomposição lírica*¹⁴² nos espaços deteriorados), quanto no próprio convívio com a poesia através da metalinguagem, condensando os antagonismos do trabalho literário na vileza da matéria:

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo.¹⁴³

A degradação da forma poética se associa ao poético, ou seja, faz-se necessária à moderação que o artista entende como sendo pertinente a uma construção balanceada. O apelo ao vulgar está aqui extremando as oposições entre o elevado e o baixo, entre a abstração e a concretude etc. Feito uma série de indicações que devem ser comunicadas

¹⁴¹ ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 8.

¹⁴² Ver poema IX de *O livro das ignoranças*: “[...] Em dois anos a inércia e o mato vão em crescer em nossa boca./Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz”. Cf. BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013,

p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13.

ou registradas a respeito de como fazer poesia, a postura se assemelha ao que já revelou o poeta ao afirmar: *Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta*¹⁴⁴, ou, ainda: *Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos,/ teréns de rua e de música, cisco de olho, moscas/ de pensão*¹⁴⁵. Há um desejo em penetrar a elevação poética com aquilo que se tem de infame. Subvertendo até mesmo a noção mais austera de equilíbrio, o poeta quer estabilizar os componentes de sua arte através do uso despudorado do corpo e de itens indecorosos.

Contudo, isso não é dizer que a vulgaridade presente em sua poesia deva ser tomada como torpeza desarrazoada. Manoel de Barros tenciona reconfigurar o fazer poético ao abranger esse outro lado que alguns não querem ter confundido com o erótico. O obsceno, inclusive, é um convite ao desmonte de certas categorias morais através da experiência do desconforto, o que se perceberá lendo, por exemplo, uma das formas de tematizar a natureza por aquilo que ela expressa de mais sórdido: o banquete lascivo dos urubus, suas atividades escatológicas e a integração disso tudo pelo sujeito por meio da prática poética.

1. DE URUBU

Aqui, no fim das enchentes, urubus andam de a pé. Quase nem precisam mais de avoar. Só caminham de banda, finórios, saltando de uma para outra carniça, lampeiros.

De outro modo, urubu é omnipresente. Está em qualquer árvore do mundo em que debaixo dela um bicho morre.

No alto da árvore mais próxima, antes mesmo do bicho encomendar, urubu já discute, em assembleia, com os primos, quem que vai no olho, quem que vai no ânus.

Apeiam depois na terra, supimpendo, tirando um paladar de vinho, usp, usp, antechupando os dentes.

Depois do banquete retornam às árvores, onde degustam, enviesam, revezam e se esvaziam — para comer de novo.

Urubus digerem e descomem em 12 minutos. E largam de ré sobre as folhas o guspe branco deles, na mais jubilosa caiação.

Assim, pau que urubu frequenta seca daquele guspe ácido. Nem embaixo dessa árvore vinga mais nada. Como quando o cavalo de Átila passava.

Também filhote de urubu não pode ver gente que gumita branco. Tem nojo duvidá de homem. Decerto nosso jeito a branco azeda o olho deles. E esse gumito de urubu tem acidez tão forte que dizem se pode alimpar alguidar com ele.

¹⁴⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 30.

¹⁴⁵ BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 13.

Sobre isso diz o Livro: — Pessoa que comer carne de animal que morre estará imunda até de tarde — desse modo se purificará. Isso está no Levítico. Urubu tem muita fiúza no Levítico.

— O caso eu aprendi de oitava, xará. Oive de mi. Nenhuma voz adquire pureza se não comer na espurcícia. Quem come pois do podre se alimpa. Isso diz o Livro.

Sujeito que entende pois de limpeza há de ser o urubu. Só ele que logra os vermes de frente. São entes muito sanitários. — Conquanto que delimpam até o céu.

Como eles, sobre as pedras, eu cato restumes de estrelas. É muito casto o restume.¹⁴⁶

O desconforto por si só vai além do uso de termos e nomes considerados baixos ou “não poéticos”; são, na verdade, passos em um caminho de superação da palavra, pelo qual a sujidade intensa e dedicada torna a remissão alcançável, ou pelo menos algo próximo a isso a partir do que seria inegavelmente puro para Manoel. Do mesmo modo, quando se fala em desmonte de categorias morais, deve-se ter em mente que o poeta não deixa de ver a língua como uma instituição, cujas determinações estéticas e os princípios socioculturais impregnam as palavras, tal seria para Manoel o que verdadeiramente corrompe a linguagem, tornando-a caduca e debilitada.

Por isso, vê-se logo no título a provocação conceitual sobre o animal, levando o leitor a ressentir não só um eco horaciano, ou de outros discursos da retórica clássica a partir da preposição *de*, mas a tradicional evocação do pássaro como ícone de tantas representações altivas da linguagem poética. Não havendo, porém, nenhum sabiá ou albatroz, o urubu¹⁴⁷ é escolhido para simbolizar a construção da poesia nessa natureza desprezada. E só ele mesmo é que pode abarcar um dos antagonismos mais urgentes à pena do autor: a mundificação através do abjeto.

¹⁴⁶ BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 55.

¹⁴⁷ Aliás, o tratamento dos pássaros é algo muito significativo na construção de certa *poesia mínima* na qual se empenhou o autor. Através de uma metalinguagem airosa, projeta os *gorjeios* como uma espécie de canção não ouvida, mas que supera o próprio cantar justamente por aquilo que oculta, o erotismo: “Gorjeio é mais bonito do que canto porque nele se/ inclui a sedução./ É quando a pássara está namorada que ela gorjeia./ Ela se enfeita e bota novos meneios na voz” (Cf. BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 11). Porém, aqui mesmo, no *Livro de pré-coisas*, encontra-se outro poema sobre um pássaro, a *garça*, cujo interesse se dá não pelo seu cantar, mas pelo seu destaque cromático no fim de uma tarde, o que ajudaria a entender o apreço pelo trabalho visual com a palavra: “Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna — como quem rasga uma palavra. De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.” (Cf. BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013, p. 62).

O urubu, animal apartado, sai do capítulo 17, versículo 15 do *Levítico* e, aqui, religa causa e consequência entre *estar impuro* e *tornar-se puro*, subtraindo da equação o meio de purificação e deixando apenas o tempo. Ou seja, não interessa dizer que o processo de lavar as roupas ou tomar banho após comer da *espurcícia* é, no *Livro*, o meio de limpeza em si, e que somente após isso é que, mais *tarde*, a purificação se tornaria possível. Isto não importa, como tampouco importa qualquer processo, o que fica é o contato com a impureza ela mesma, a solução poética isola a variável determinante: encarar o que é podre (e *lograr os vermes*) é que é o princípio da catarse, seja ela qual for. A fala que destaca esse conceito com força de síntese, no seio da prosa, vem na sequência:

— O caso eu aprendi de oitiva, xará. Oive de mi. Nenhuma voz adquire pureza se não comer na espurcícia. Quem come pois do podre se alimpa. Isso diz o Livro.

Passando do argumento retórico à técnica verbal, é possível notar que o recuo em discurso direto se sobressai por meio de uma linha melódica aguda, cuja modulação *Oive* encabeça uma série de notas sequenciais sustentadas que mantêm o conceito no alto da pauta, precisamente como uma frase musical anotada. Elevando ainda mais a tessitura, a sílaba tônica de *espurcícia* mantém reverberando a rima toante no todo da sentença. A melodia elevada, contudo, é feita da linguagem mais chã, das vozes cotidianas e do tom proverbial — arranjos populares. Cabe ao poeta estimar esse momento e mostrar no ato indigno o princípio da virtude, assim como caberia àquele que o escuta desarmar-se de pressupostos morais e caminhar ao lado de seu próprio desconforto.

Esse processo, por meio do qual o artista enaltece o sórdido, concentra também o caráter ritualístico da escatologia, promovendo uma espécie de liturgia impudente da palavra, em que os sentidos precisam perecer para que se possa atingir algo novo. Com isso, Adalberto Müller Jr. e Elisa dos Santos enxergam uma prática de *desaprendizagem* pela qual o poeta passa a experimentar uma possibilidade de integração verbal com a totalidade do mundo:

Assim, podemos relacionar a experiência do sagrado à experiência da arte moderna e posicionar Manoel de Barros como um asceta às avessas, aquele que passará pelo sofrimento da transformação para que seja apto a uma *desaprendizagem*, em detrimento de uma aprendizagem, aquele que pratica os exercícios de um método

especialmente sensorial e erótico de relacionamento com o mundo, e que culmina na transfiguração dirigida pelo prazer de comunhão. Isto é, trata-se de uma ascese, que concilia matéria e memória, corpo e espírito, e que se reconcilia ao corpo e à alma do mundo – e, logo, do imundo. O nome disso pode ser poesia ou escatologia: religar-se ao corpo da comunidade – inclusive de outros modos de existência – e ao corpo da natureza, num processo de tradução contínua: transsubstanciação.¹⁴⁸

Manoel, entretanto, não procura avançar para o que seria esse novo estágio de pureza da palavra poética, não idealiza. Ciente de sua condição, ele lida com esse momento da ruína, celebra o abandono, a decadência e seus restos, pois nisso reside grande parte da competência da lira moderna: revelar em seus temas, tanto quanto na forma de tematizá-los, o ocaso crepuscular ao qual parece estar fadada a cultura desse tempo.

As coisas jogadas fora, a voz dos marginalizados, o anseio pelo recomeço da língua e a erotização transgressora do mundo — tudo isso parece se ligar a esse propósito de legitimação do abandono como uma expressão estética genuína, cuja urgência é tão comunitária como particular. A poesia de Manoel de Barros, enfim, sugere a busca desse valor que, embora pareça ignorado pelo real, não escapa de seu olhar; e para que tanto esse valor siga constante e variado, assim seguirá a forma, debatendo-se entre a possibilidade e a angústia da metalinguagem.

¹⁴⁸ MÜLLER JR, Adalberto; SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *A via sacra da poesia de Manoel de Barros*. Revista Terceira Margem (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, 2015, p. 6.

4 CONCLUSÃO

Através das produções analisadas neste estudo, buscou-se demonstrar como a metalinguagem na poesia de Manoel de Barros supera as definições previstas pelos manuais de linguística, alcançando um lugar de distinção e primazia no engenho da arte literária. Para tanto, evidenciou-se o seu caráter emblemático entre forma e tema, o que a permite variar em torno da linguagem enquanto matéria a ser trabalhada poeticamente e como estrutura conflitante e autorreflexiva sobre as configurações do gênero lírico. Em conjunto, soma-se a figuração do abandono, que, a partir de um tanto de variações tópicas, impulsiona o escritor no sentido de manifestar os desejos de ruína e renovação da palavra poética.

Foram discutidos no primeiro capítulo os processos de transformação da cultura no cenário nacional por meio de certas verificações da conjuntura dos anos 1960. Nesse sentido, observou-se a relação estética promovida pelo poeta através da metalinguagem como via de reestruturação técnica diante da nova máquina cultural. Tal momento da pesquisa debruçou-se sobre essa relação no contexto de algumas de suas publicações do período, demarcando não só a atenção estética de Manoel em captar essas mudanças, como os procedimentos em que se corrobora a necessidade de transfiguração mimética pelo viés da metapoesia.

Todavia, ainda há a possibilidade de se explorar mais a vinculação do poeta com a questão do engajamento político na poesia, a influência ou não dos problemas socioculturais e seus reflexos na produção em questão, o que se tentou apenas foi testemunhar um tipo de organização particular da metalinguagem que — com o desenrolar das décadas de 1960-70 — passa a assumir reiterado destaque e presença em seus textos.

Na intenção de examinar o empenho e a fatura desse recurso, envidou-se certo número de considerações teóricas a respeito da imagem poética, bem como as formulações filosóficas sobre a natureza, o tempo e a disputa intelectual sobre a aspiração do ingênuo na palavra seminal. Essas ponderações interessaram tanto por aquilo que revelam de singular e universal no trabalho de Manoel de Barros, quanto pelo que viabilizam de aprofundamento analítico nos demais poemas pesquisados.

Dessa forma, o exame formal a respeito de suas produções pôde se dedicar aos aspectos técnicos que exercem sobre a metalinguagem o caráter transfigurativo, plástico e sensorial em seus usos mais inusitados, levando a consciência estética a se reorganizar

enquanto matéria de si mesma no instante de sua execução. Por outro lado, essa reorganização foi observada através de sua dedicação em expressar os elementos de um arranjo temático que segue sendo perseguido pela crítica e se faz incontornável ao tratar da poesia de Manoel; e que aqui foi conceituado como *o abandono* e suas variações.

É nessa direção, portanto, que o segundo capítulo prosseguiu. Por meio da análise insistente das ferramentas levantadas e de um constante diálogo com outras pesquisas a respeito do autor, buscou-se correlacionar a assumida elaboração da metalinguagem diante dos temas mais pertinentes ao poeta ao longo de sua carreira. Retomou-se a caracterização da infância, não tão somente por sua aplicação na ordem extemporânea de reinvenção do tempo da poesia, mas por sua aliança às *vozes periféricas* que o artista valoriza como fonte de criação lírica. Do mesmo modo, investigou-se a maneira pela qual a metalinguagem se torna febril e ainda mais imprescindível nessa relação com os marginalizados, buscando no reiterado abuso da forma o anseio de compreender, guardar e exprimir o desterro subjetivo e material desses entes.

Assim, o estudo chega à figura de *Rômulo Quiroga*, quem dentre essas vozes expressa um contínuo entre a pintura e a literatura, e cuja existência efetiva sobre a linguagem mais algumas práticas de reformulação e indagação do fazer poético. As leituras e inquirições a respeito dessa personagem evocaram também a profícua interação do poeta com as artes plásticas, o que salienta não apenas uma expansão da influência estética moderna sobre a consciência criativa, como reforça o sentimento e a urgência de repensar a poesia por meio de critérios técnicos, que ora funcionam como agentes e/ou resultantes objetivos da composição literária. Permanece, em vista disso, mais uma via de interesse para se continuar estudando as possibilidades analíticas acerca da diligência do autor para com a pintura.

Ademais, a conformidade desse assunto deu a chance para a pesquisa se embrenhar na difícil temática do *erotismo*, sem a qual se tornaria debilitada a inspeção da metalinguagem, algo que, como foi visto, está à mercê do corpo e dos desejos como meios de afetar a linguagem, de até mesmo constrangê-la ou agredi-la. Nesse processo, aviltaram-se as noções de moralidade da palavra em seus usos institucionalizados, religiosos e normativos, levando até mesmo a poesia enquanto expectativa formal a se ver metida em desconcertantes e libidinosos devaneios iconoclásticos. Trabalhou-se com o tema até o nível do abjeto e do obsceno e, mesmo que não se tenha feito isso com o vagar que tal investida antipoética demanda, tornou-se possível demonstrar uma

repercussão das searas de menor prestígio do poeta, o que chama a atenção dos leitores para um modo despudorado de experimentalismo verbal e incomum na literatura brasileira.

Talvez justamente por isso viu-se agravar algo que pôde ser notado durante todo o percurso da referente exposição: o problema da forma na modernidade e na contemporaneidade da poesia. O tema dessa pesquisa em Manoel de Barros entrega alguns questionamentos sobre o lugar do gênero lírico; seria a metalinguagem a tentativa de evidenciar forma e linguagem problemáticas no tempo do artista e na atualidade? Há que se lembrar que suas publicações vieram até anos recentes e, portanto, se foi percebida nesse recurso uma aptidão formal para atrair os leitores ao seio da concepção poética, bem como a sua dessacralização em um contexto no qual as belas letras são tidas equivocadamente como inacessíveis para o gosto popular, teria também a metalinguagem a possibilidade de questionar o que é ou como deve ser a lírica, ou de pelo menos timbrar as dissonâncias da palavra em risco de assepsia no presente da poesia? O exame aqui contido não é capaz de responder a isso de modo satisfatório, quiçá pudera anunciar a matéria e, quem sabe, persegui-la em projetos subsequentes.

De todo modo, espera-se que os pontos destacados mostrem a presença fecunda da metalinguagem nesse poeta e sobre a qual ainda vale se debruçar a fim de compreender a permanência de um artista inconfundível e os sintomas de uma arte poética que ainda reverbera os enigmas do gênero lírico no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. *Engagement*. In: Notas de literatura. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AMORIM, Antonio Brandão de. *Lendas em nheêngatú e em português*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, tomo 100, v.154, 1926. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107847-revista-ihgb-tomo-100-vol-154.html>. Acesso em: 11 nov. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *A turma*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Biblioteca Manoel de Barros*. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. In: Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Ensaaios fotográficos*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Escritos em verbal de ave*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Livro de pré-coisas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Livro sobre nada*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Matéria de poesia*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Menino do mato*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya,

2013.

_____. *Menino do mato*. In: Poesia Completa (1937 - 2010). 6. ed. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *O guardador de águas*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *O livro das ignoranças*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Poemas rupestres*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Poemas rupestres*. In: Poesia Completa (1937 - 2010). 6. ed. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Poesia completa (1937 - 2010)*. 6. ed. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo: Leya, 2013.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Biblioteca Manoel de Barros. 1. ed. São Paulo, Leya, 2013.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. In: Poesia Completa (1937 - 2010). 6. ed. São Paulo: Leya, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Anatomia do meu ultra* (publicado na revista madrilenha *Ultra*, em 20 mai. 1921). In: SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAQUE, Georges. *Blue guitar*. 1943. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/3867359191>. Acesso em: 08 nov. 2022.

_____. *Nude*. 1908. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/nude>. Acesso em: 08 nov. 2022.

BOTTICELLI, Sandro. *Nascita di Venere*. 1483. 1 pintura, têmpera sobre tela. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus. Acesso em: 08 nov. 2022.

CAMPOS, Helvio Henrique de. *Rômulo Quiroga na galeria de pintores modernos: conjugação entre poesia e pintura na poesia de Manoel de Barros*. Revista Línguas & Letras (Unioeste), Cascavel, v. 15, n. 30, 2014. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10214>. Acesso em: 2 ago. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 1965.

_____. *O estudo analítico do poema*, 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: Editora FUCMT, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

COORTE, Adriaen. *Shells*. 1698. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_Coorde_-_Shells_-_1698.jpg. Acesso em: 08 nov. 2022.

CUNHA, Yanna Karlla H G. *O andarilho Bernardo na produção poética de Manoel de Barros*. Revista Entrelaces (UFC), Fortaleza, v.1, n. 8, 2016.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino – Português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: Universidade Federal de Mato Grosso – Centro pedagógico de Barra do Garças, 1987.

FILHO, Domício Proença. *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

FORTTI, Gizabel. *A infância em Manoel de Barros*. PUC Rio. Disponível em: https://www.academia.edu/8473876/4_A_INF%C3%82NCIA_EM_MANOEL_DE_BARRROS. Acesso em: 21 jul. 2022.

FREUND, Wilhelm. *Grand dictionnaire de la langue latine*. Paris: Firmin-Didot, 1929. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58464809/f739.item.r=g%C3%A9nitale.zoom>. Acesso em: 01 mar. 2022.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLLANDA, Heloísa. Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. *Arte, Erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros*. In: MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MÜLLER, Adalberto (org.). *Manoel de Barros – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- MÜLLER JR, Adalberto; SANTOS, Elisa Duque Neves dos. *A via sacra da poesia de Manoel de Barros*. Revista Terceira Margem (UFRJ), Rio de Janeiro, v.19, n.31, 2015.
- NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. *Manoel de Barros: o voyeur menino e as seduções da Musa*. Revista Entrelaces (UFC), Fortaleza, v.1, n. 8, 2016.
- NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama - amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2012.
- PICASSO, Pablo. *Female nude*. 1941. Pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XYNRJ-Pablo-Picasso-nu-feminino>. Acesso em: 08 nov. 2022.
- PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- RODRIGUES, R. R; CAMPOS, L. L. *Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros*. Revista Estudos Ibero-Americanos (PUCRS), Porto Alegre, v. 37, n. 2, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- _____. *Primeiras estórias*. 1.ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008 (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v.11).
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Fernanda Martins da. *Manoel de Barros e Bispo do Rosário: diálogos com a margem*. In: Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – contra os preconceitos: história e democracia. Disponível em:

https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502491338_ARQUIVO_ResumoSNH2017.pdf. Acesso em: 26 jul. 2022.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SÓ dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler, Rafaela Treuffar e Lully Villar. Roteiro: Pedro Cezar. Artezanato Eletrônico, 2008. 1 filme, documentário (81 min), color.

SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991

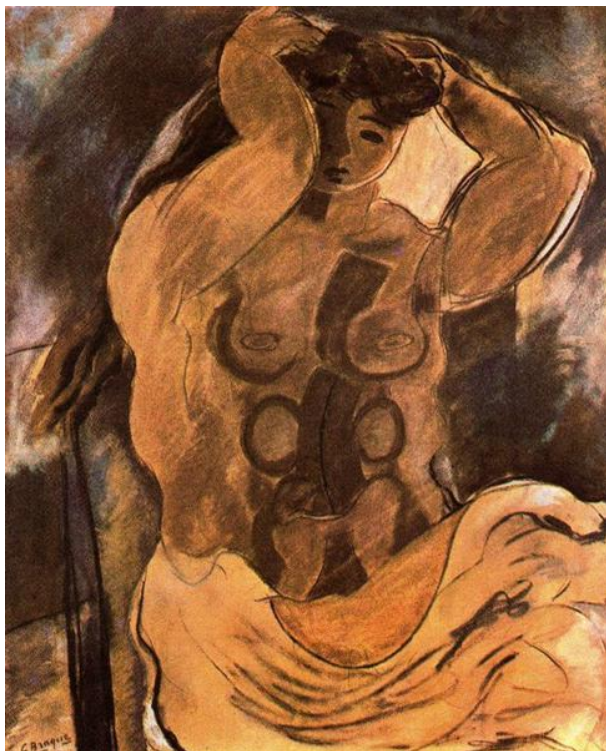
ANEXO A - Pinturas Citadas

Figura 1 – Blue guitar (BRAQUE, 1943)



Fonte: flickr.com

Figura 2 – Nude (BRAQUE, 1908)



Fonte: wikiart.org

Figura 3 – Female nude (PICASSO, 1941)



Fonte: pt.wahooart.com

Figura 4 – Shells (COORTE, 1698)



Fonte: commons.wikimedia.org

Figura 5 – Nascita di Venere (BOTTICELLI, 1483)



Fonte: en.wikipedia.org